

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (DISEÑO E IMAGEN)



TESIS DOCTORAL

**El diseño institucional y la obra plástica de José María Cruz Novillo
(hasta 1992)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Manuel Álvarez Junco

DIRIGIDA POR

Jaime González de Aledo Codina

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-158-0

©Juan Manuel Álvarez Junco, 1992

Departamento de Dibujo
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense
Madrid
1992



BIBLIOTECA U.C.M.

5308286835

Juan Manuel Alvarez Junco

EL DISEÑO INSTITUCIONAL
Y LA OBRA PLASTICA DE
JOSE MARIA CRUZ NOVILLO
(HASTA 1992)

Tesis Doctoral

TOMO I



N.º P. 115 (I)

Dirigida por el Dr. D. Jaime González de Aledo Codina
Profesor Titular del Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense.
Madrid.

INDICE

TOMO I

<u>Introducción.....</u>	1
--------------------------	---

Parte I

El diseño institucional de José María Cruz Novillo

1-Trayectoria profesional del diseñador Cruz Novillo.....	11
2-Delimitación del área de su diseño	25
3-Presupuestos teóricos de Cruz Novillo ante un diseño...	36
4-La imagen de identidad institucional.....	51
5-Análisis del diseño institucional de Cruz Novillo.....	73
6-Otros diseños de Cruz Novillo.....	114

Parte II

La obra plástica de José María Cruz Novillo

1- Trayectoria del artista plástico Cruz Novillo.....	127
2- Una aproximación a su estilo plástico.....	133
3- Ubicación artística.....	140
4- Análisis formal de su obra artística.....	164
5- Tácticas y conceptos de su plástica.....	189

Parte III

Artes plásticas y diseño institucional en Cruz Novillo: análisis de una relación

1- La separación arte-diseño en Cruz Novillo.....	203
2- Nexos entre su arte y su diseño.....	215
3- Los elementos de su arte y los de su diseño.....	222
4- Diversas cuestiones entre el arte y el diseño.....	236
5- El diseñador ¿es artista?.....	262

<u>Conclusiones.....</u>	269
--------------------------	-----

<u>Bibliografía.....</u>	278
--------------------------	-----

INTRODUCCION

Motivaciones

Estamos viviendo el momento más interesante de la historia del diseño español. Quizás necesitemos más distancia para comprender la importancia de los últimos tres lustros y de lo que está acaeciendo en los momentos actuales.

Es posible que necesitemos ese tipo de aves de las que hablaba Huxley en "La isla", que narraban a las personas lo que ellas mismas estaban experimentando en ese momento para que fueran conscientes de su vivencia.

Hace tres años fue cuando me dí cuenta de que acabábamos de pasar en nuestro país la etapa formadora y entrábamos en la creadora del mundo del diseño. Y reflexioné sobre este tema asistiendo a una charla en la Facultad de Bellas Artes que ofrecía Cruz Novillo.

La transición política española había provocado la catarsis que se necesitaba. El mundo empresarial español, y la propia Administración para sorpresa de todos, tomaban la iniciativa de una transformación total de sus estructuras, y desde luego, de sus formas externas, de su imagen.

Nunca se había ofrecido, que yo supiera, tamaña oportunidad de transformación de las imágenes gráficas de todo un país. Se contaba, eso sí, con la ventaja de que estaba todo por hacer.

El afán de cambio después de décadas de ir "de visita" a Europa, tenía la oportunidad de realizarse, y sobre todo en una parcela especialmente importante como es la imagen de identidad en general. Por fin el diseño gráfico iba a salir de las catacumbas, iba a saberse de su existencia, porque desde luego había una serie de profesionales que sabían cómo hacerlo.

José María Cruz Novillo es la figura principal de este despertar total. Desde los primeros momentos de la época democrática ha estado participando en la construcción de imágenes de identidad de gran relevancia.

Y una faceta que en principio no valoré suficientemente, pero que a continuación fue definitiva para decidir realizar un estudio sobre su trabajo fue su condición de riguroso y sutil artista plástico. De todas formas sus diseños ofrecían unos planteamientos

de un gran sentido artístico que adivinaban un conocimiento profundo del mundo de las formas en general, y un juego con su problemática.

Así pues me decidí a realizar esta Tesis Doctoral movido por el interés de estudiar a la que es para mí figura principal del diseño español, protagonista del despliegue histórico de diseño institucional en los últimos quince años. Su doble condición de artista plástico y diseñador aportaba un enfoque al diseño más "sabio" y profundo en el sentido artístico a pesar del condicionante funcional que marca cada diseño, y además ciertamente yo mismo me encontraba también identificado personalmente con él por esa doble faceta profesional.

Lo más sorprendente fue al comenzar este estudio el descubrimiento de la obra plástica de Cruz Novillo, que yo no conocía más que muy fragmentariamente, al encontrar una especial potencia comunicadora, muy diferente de la del diseño, en la que, debo reconocerlo, no había reparado previamente, y que me fue atrayendo hacia ese lado un estudio que pretendía en principio más centrado en el diseño.

Así me encontré con un gran diseñador, un gran artista, y un terreno propicio para plantear algunos problemas de convivencia profesional de las dos facetas.

Hipótesis

El plan para realizar esta Tesis Doctoral fue planteado en un principio como el estudio del diseño institucional tomando como referencia a José María Cruz Novillo, ya que ofrecía como diseñador unas características perfectas al ser guía y catalizador de la interesante historia reciente de esa materia; además su diseño poseía toda la belleza e inteligencia precisa para poder estudiar desde dentro esas imágenes y su poder comunicador, hecho que atribuí en principio entre otras razones a su condición de artista plástico.

Como dije anteriormente, al comenzar la recopilación de documentación y examinarla, la obra plástica, a la que pensaba hacer referencia expresa en la Tesis, pero sin darle protagonismo, me fue atrayendo poco a poco. El propio Cruz Novillo me había destacado su faceta plástica ante mi insistencia previa en su lado diseñador y esa indicación por su parte (yo no le conocía personalmente, ni siquiera teníamos amistades comunes) me hizo, en un arranque de orgullo absurdo, defender más aún mis posicionamientos iniciales.

Lo cierto es que tenía presente constantemente la faceta plástica y al cabo de un tiempo de examinarla sin un interés consciente más que secundario me dí cuenta de que tenía un espe-

cial atractivo, una fuerza que me desbordaba y, en fín, que había encontrado su obra igual que uno se descubre sorprendido a sí mismo ante determinados acontecimientos.

La Tesis cambió de rumbo; tenía que incorporar esa faceta de manera total porque de hecho estaba presente constantemente ya en mi manera de ver a Cruz Novillo. Así que el planteamiento general sería estudiar las dos facetas de Cruz Novillo, la de diseñador y la de artista plástico, y después realizar una serie de consideraciones sobre la coincidencia de estos dos aspectos en una misma persona.

La faceta de diseño se centraría casi exclusivamente en el diseño de imagen institucional, porque es el más significativo para un diseñador en general, ya que condensa una multitud de problemas de esta disciplina, y era interesante abordarlos, hablando en términos cinematográficos, no desde un plano general sino desde un primer plano; y Cruz Novillo es un diseñador emblemático en este tema, técnica e históricamente. Aprovecharía la ausencia de estudios mínimamente rigurosos sobre esta materia, para plantear de pasada temas básicos como la terminología, las relaciones con otros tipos de diseño, la convivencia con la publicidad, etc.

Cruz Novillo, como artista plástico, me ofrecía la oportunidad de descripción de su obra, de presentación de una manera más ordenada, porque pienso que Cruz Novillo es un famoso gran

diseñador y un desconocido gran artista plástico, quizás debido al fragmentario modo de exhibir su obra. Ahora había forma de ordenar esa obra y presentarla a través de una descripción con un pequeño estudio teórico. Había grandes dificultades para su descripción debido a su forma de trabajar volviendo una y otra vez sobre el mismo tema, sin una evolución cronológica convencional y moviéndose de un género a otro, etc.

Por último la coincidencia del diseño y la plástica en Cruz Novillo obligaba a una referencia a las diferencias y similitudes que se dan entre esos dos mundos separados claramente en la actualidad. Examinar algunas relaciones, aparentes o no, justas o injustas, que se dan entre estas dos materias. Sin pretender ni unir ni desunir estos campos, replantear una serie de ancestrales cuestiones que se establecen entre ellas, y que la figura de Cruz Novillo daba una oportunidad de confluencia única por la enorme calidad de sus dos personalidades.

Metodología

He pretendido realizar una documentación de la obra tanto de diseño institucional como plástica de José María Cruz Novillo, buscando una descripción lo más completa posible desde distintos ángulos, desde el cronológico hasta el formal o elemental. Por otro lado me he adentrado en un análisis de su obra, de diseño y

plástica, desde un enfoque de significación histórica hasta un enfoque teórico de carácter conceptual de cada faceta de su personalidad.

Para el análisis formal me he basado en un planteamiento más que estructuralista, fenomenológico, aunque no estricto, es decir, partiendo del estudio de los objetos en sí. También he preferido tomar como referencia el modo analítico de Donis A. Dondis, para el estudio de las técnicas combinatorias y sus desarrollos "sintácticos".

A la hora de abordar esta Tesis Doctoral me sorprendió el hecho de que no había sido hecho ningún estudio sobre la figura de Cruz Novillo, ni como diseñador ni como artista, que fuera más allá de una buena entrevista o una buena presentación de catálogo. Me lo indicó el propio José María cuando, muy amablemente, se mostró dispuesto a colaborar en mi Tesis Doctoral.

La documentación que él me pudo proporcionar fue numerosa, pues puso a mi disposición, por una parte el archivo de su estudio de diseño, con los datos sobre las diferentes imágenes de identidad que había realizado, manuales de identidad y diapositivas de artes finales, así como recortes de prensa. Y acerca de su faceta de artista plástico me proporcionó catálogos, críticas y reseñas de sus exposiciones.

Este tipo de documentación fue completada con material proveniente de consulta de prensa en la Hemeroteca Municipal, catálogos ofrecidos por amigos y compañeros, tanto suyos como míos, etc.

La bibliografía general manejada fue la obtenida principalmente en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, con la habitual ayuda incondicional de su directora, Dña. María Angeles Vián. Fue necesaria, aún así, la adquisición de varios libros, tanto aquí en España como en unos recientes viajes que realicé a EE.UU. y Francia, de los que sobre diseño gráfico se están editando ahora con tanta profusión como frivolidad. Además la documentación fue completada con material de la Biblioteca del Museo Español de Arte Contemporáneo (actualmente en fase de traslado) y los fondos de documentación del Centro Reina Sofía.

Con toda la documentación recopilada procedí a una ordenación y selección pormenorizada, colocando por grandes apartados los diferentes datos y después dándoles una estructura interna para la posterior utilización a la hora de redactar.

Para la redacción hubo un elemento esencial que fue la incorporación de un ordenador con programa Word Perfect, que ha sido insospechadamente clave para que todo fuera más fácil de colocar, de corregir, de insertar y hasta de cortar.

Incorporé cuando todo estaba ya más o menos encajado, una entrevista con Cruz Novillo, que iluminó los huecos más escandalosos de los muchos que cuanto más ahondaba en su producción y en su personalidad, más y más se multiplicaban.

Agradecimientos

Resultaría injusto considerar esta Tesis como un trabajo personal sin destacar a una serie de personas que, desde distintos ángulos y a veces sin ellos apreciar su propia importancia, la han ido construyendo conmigo. Por un lado debo agradecer la incondicional colaboración del propio José María Cruz Novillo, y de sus ayudantes Orieta, Alicia, Sergio, Rafael, Kosuke y Patricia, con la incorporación final de María Eugenia, que tuvieron la paciencia no sólo de tenerme en medio de su trabajo habitual, sino de interrumpir a menudo su labor para ayudarme e incluso aportarme algún detalle que pudiera facilitar mi documentación.

Por otro lado agradecer la ayuda de los profesores de la Facultad de Bellas Artes D. Tomás García Asensio, proporcionándome datos inéditos sobre Cruz Novillo y los Constructivistas de Madrid; D. Antonio Fernández, con indicaciones técnicas sobre la estructuración de una tesis doctoral; y D. Rafael Menéndez ayudándome en la búsqueda de documentación sobre obra plástica y diseño de Cruz Novillo.

Una inmensa suerte ha sido el disponer de la cercanía de mi hermano, el profesor José Alvarez Junco, en muy distintos aspectos. Destacaría, sobre todo, proporcionarme un ordenador e iniciarme en el mundo informático, que ha sido simplemente esencial para un trabajo de este tipo; y atenderme en dudas puntuales pero de gran importancia a la hora de enfrentarse en solitario a este estudio.

Por supuesto, todo este proceso hubiera sido imposible sin la guía de mi Director de Tesis, D. Jaime Gonzalez de Aledo Codina, que supo ahorrarme, desde el principio, pasos en falso, y que me dió las pistas adecuadas para encontrar caminos firmes, al margen del interés constante que me hizo mantener un buen ritmo necesario en toda obra que se precie y las acertadas, y rápidas, correcciones.

La ayuda más difícil de expresar, pero quizás la vitalmente más importante, es la de mi esposa, Paz Juarez, que simplemente ha sido la pieza real sobre la que ha girado mi equilibrio cotidiano durante este período de realización de la Tesis Doctoral facilitándome, en un terreno más mensurable, el que el tiempo y el espacio fueran adecuados para mi labor.

PARTE I

EL DISEÑO INSTITUCIONAL
DE JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

Parte I

EL DISEÑO INSTITUCIONAL
DE JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

"Oh, 'Wad',
concédenos algún poder
para vernos
como otros nos ven."
Robert Burns

Capítulo 1

TRAYECTORIA PROFESIONAL DEL DISEÑADOR CRUZ NOVILLO

"Vivía en una capital de provincias en la que encontrar un papel que no fuera un folio era un problema, y con esa hostilidad ambiental salíamos adelante como podíamos.

Luego he pasado por toda esa época de cambio y de etiquetas en la que nos han llamado de varias maneras; dibujantes comerciales, publicitarios... Más tarde empezó a utilizarse el término grafista, que era un poco más técnico, y finalmente con voluntad más descriptiva, diseñador gráfico, que es más bonito."¹

José María Cruz Novillo (Cuenca, 1936) estudiaba Derecho, pero lo abandona y entra a trabajar en una agencia de publicidad en 1958. "Son siete años de trabajo publicitario y llega a ser director creativo de la agencia (...). Monta su propio estudio con distintas localizaciones en Madrid y se mete de lleno en el campo del diseño."²

Autodidacta

Cuenta que tuvo una "formación autodidacta tan poco adecuada para una profesión tan seria y compleja como la nuestra, pero no tuvimos elección. Siempre he dicho que me hubiese gustado recibir formación académica en una de esas excelentes escuelas suizas, norteamericanas o inglesas, y haber aprendido muchísimas cosas

¹ MUELA, Miriam (1985): "Cruz Novillo. Ingenio gráfico". Entrevista con Cruz Novillo publicada en la revista De diseño, N. 7, Madrid, p. 12.

² ANONIMO (1989): "Cien Castellano Manchegos: José María Cruz Novillo". Castilla-La Mancha, revista de la Junta de Comunidades. Número extra, mayo. Toledo. P. 27.

importantes, que he tenido que saber sobre la marcha y muchas no he llegado a aprender nunca."³

El que Cruz Novillo fuera autodidacta⁴ era algo absolutamente habitual en aquella época en que todavía existía una carencia absoluta de institucionalización del mundo del diseño, no sólo en España sino en cualquier otro país.⁵

Primeros tiempos como "diseñador". El "SEDI".

Así pues, comienza a trabajar por su cuenta en el mundo de lo que hoy llamamos diseño. "La creciente demanda actual, de los últimos años ochenta y los noventa que iniciamos, de diseñadores era "algo insólito en aquellos tiempos, en los que el diseño gráfico no se llamaba de ninguna manera."⁶

La ausencia de diseño como institución conlleva no solo el que no existan escuelas de formación de una materia desconocida,

³ MUELA (1985), p. 19.

⁴ También se define a sí mismo como "curioso y autodidacta" en otro momento. Cfr. CALABRO Norberto (1988): "Encuentros". Artbook 3, anuario de diseño. Barcelona, Editorial Pigmalión, S.A., p.23.

⁵ Inclusive hoy en día la figura del autodidacta en diseño es frecuente. Diseñadores de moda de ahora como Tibor Kalman, Odermatt o Tissi lo son. Ver SATUE, Enric (1992): Los demiurcos del diseño gráfico. Madrid, Ed. Mondadori. p. 98.

⁶ LUZAN, Julia (1985): "Vendedores de imagen." El País semanal, suplemento dominical del diario El País, 10 de marzo de 1985. Madrid, p. 29.

sino también el que no se pueda hablar con propiedad de una auténticos diseñadores en aquellos años.⁷

"...Ives Zimmerman, Cruz Novillo, Olmos, (...), etc. serán entre muchos otros los pioneros de esta dimensión del diseño que se inicia en los sesenta y alcanza su eclosión en los setenta.", según Daniel Giralt-Miracle.⁸

Ciertamente los sesenta es cuando comienzan a aglutinarse una serie de figuras aisladas en Barcelona, que en aquellos momentos lideraba las iniciativas diseñadoras, en el grupo FAD y en Madrid en el Grupo13 ; en torno a un posible "cuerpo" de diseño que saciara sus "ansias institucionales."¹⁰

⁷ "Primeros concursos de diseño de los que se tiene referencia en España, organizados por Darro H. Muebles(...) A finales de los cincuenta se convoca el primer concurso de Diseño Industrial...Talleres Granda (...) esta empresa(...) dedicada al arte religioso, disponía de un gran taller de artesanía y mostraba una gran inquietud por el diseño; por ella pasaron Díaz Magro y Cruz Novillo." CAPELLA, Juli & Quim Larrea (1991): Nuevo diseño español. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, p. 22.

⁸ GIRALT-MIRACLE (1935): El diseño en España. Madrid. Edita Ministerio de Industria y Energía, p. 11.

⁹ "...Brotó en el Madrid de los años sesenta una atractiva idea que fraguó en el llamado Grupo 13, (...) El espíritu de peña que reinó en el grupo, la oscura labor de algunos de ellos en agencias de publicidad y el carácter artístico de su primera exposición colectiva indican la escasa coherencia de un grupo que, no obstante, pugnaba por aplicar al diseño gráfico "una visión globalizadora", en opinión de uno de sus fundadores, José María Cruz Novillo."

SATUE, Enric (1988): El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días. Madrid. Alianza Editorial, p. 473.

¹⁰ "...Los diseñadores gráficos fueron organizando sus ansias institucionales. Al año siguiente de la fundación de ADIFAD, en 1961, se funda Grafistas FAD, que preside José Plá Narbona. (...) Los grafistas instauraron en 1964 los premios LAUS para el diseño gráfico. (...) Tan pronto como se estableció la democracia en España (...) pudo finalmente fundarse, en 1977, la Asociación de Diseñadores Profesionales, ADP." RICARD, André

"Creo que fue en el sesenta y tres, o en el sesenta y dos, con ocasión de un congreso internacional de publicidad, aquí en Madrid, nos reunimos un grupo de directores creativos de las agencias más importantes, y decidimos hacer un grupo(...). Fue un grupo de amigos que montamos una rutina de reuniones periódicas(...). Tuvimos una vida intensísima en los años en los que funcionaba a pleno rendimiento. Hicimos muchas actividades, sobre todo exposiciones de gráfica, coloquios, mesas redondas..."¹¹

Se crea en Madrid, a continuación, el SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial). En todas estas agrupaciones se va a encontrar a Cruz Novillo.¹²

"...Tuve la grandísima suerte de, siendo muy joven, estoy hablando de los primeros años sesenta, ser colaborador de un arquitecto, muerto hace unos años, que se llamaba Carlos de Miguel, una institución dentro del mundo del diseño en Madrid. (...) En una empresa, el "SEDI", que también tiene como curiosidad que es la primera empresa (sólo podía ser una sociedad anónima, porque en aquel tiempo no hubiera tenido la posibilidad jurídica de ser otra cosa) que fué una institución de diseño que se anticipó cronológicamente a

(1985): El diseño en España. Madrid. Ed. Ministerio de Industria y Energía, pp. 168, 170, 171.

¹¹ Ver Entrevista (1992), realizada para esta Tesis, en el apéndice.

¹² CAPELLA (1991), p. 22.

todas las que se crearon en Barcelona muy pocos años despues. En esta "empresa" conocí a una serie de personas excelentes, grandes arquitectos en su mayoría, empezando por Carlos de Miguel, que me permitieron desde muy pronto trabajar en proyectos que ya eran muy 'institucionales' "13

Asociación con Fernando Olmos

Dentro del SEDI también está Fernando Olmos con quien va a asociarse Cruz Novillo durante varios años.

"Entonces lo que hubo fue una coincidencia hablando con un amigo mío, Fernando Olmos, que se encontraba en una situación análoga y tomamos la decisión de unirnos y formar una empresa, un estudio, juntos."14

Y de esa unión , que va a durar hasta 1974, van a surgir una serie de trabajos entre los que van a destacar por su transcendencia el realizado para Fósforos del Pirineo, o los de grafismos para los Ministerios de Vivienda y Trabajo..

Diseño para Fósforos del Pirineo

El reconocimiento más que profesional, popular, le va a llegar al primer Cruz Novillo con la realización de sus series de

¹³ Entrevista (1992).

¹⁴ Entrevista (1992).

cajas de cerillas para Fósforos del Pirineo.¹⁵ En ellas, con un grafismo claro, sencillo y geométrico, de colores planos plantea series coleccionables, dando un sentido lúdico diferente a lo que hasta entonces eran las cajas de cerillas. Con su enorme difusión llegó su diseño a una gran popularidad.

"Fue por una cosa muy elemental que es que vendíamos un producto que costaba una peseta y que todo el mundo llevaba en el bolsillo, (claro que entonces se fumaba mucho más que ahora). Era un difusor de firma como no se puede ni soñar que haya otro. En cada bolsillo había un Cruz Novillo+Olmos. Y eso, unido a determinados sobrentendidos, dado que en esa época hacíamos un trabajo muy diverso. Trajábamos muchísimo en el campo de lo que ahora se ha dado en llamar "identidad visual corporativa" y éramos por un lado ilustradores de cajas de cerillas pero por otro lado diseñadores de sistemas de signos, de logotipos, de gamas cromáticas, y el prestigio nos lo ganábamos trabajando en general, y la relativa popularidad firmando cajas de cerillas."¹⁶

1970: Revista "Temas de Diseño"

"En marzo de 1970 apareció el primer número de la revista TEMAS DE DISEÑO(...) El consejo de dirección estaba formado

¹⁵ SATUE (1988), p. 474.

¹⁶ Entrevista (1992).

por José María Labra, Cruz Novillo -a la vez maquetista de la revista-..."¹⁷

En ella desarrolla, aparte de sus preocupaciones teóricas en una revista que descubre el mundo del diseñador, sus conocimientos como maquetista y como ilustrador. Las cubiertas iban con temas geométricos realizado por él.

"La revista era el órgano de una asociación, que en aquel momento tampoco podía llamarse explícitamente así. Pero era, digamos que la asociación de diseñadores que al final nos hemos llegado a llamar A.E.P.D. (Asociación Española de Profesionales del Diseño)(...). Yo llegué a ser en ese momento, por un lado, vicepresidente de este "grupo" (no se puede llamar asociación), y por otro lado, como autor del diseño de la revista y también perteneciente al comité de redacción de la misma, tuve una actuación especialmente densa, aunque sólo fuera por determinar cómo era visualmente. Hicimos sólo siete números (...)... es muy probable que sea la primera revista de diseño que se haya editado en España, de una manera consolidada, por lo menos durante los dos años que duró su vigencia..."¹⁸

¹⁷ CAPELLA (1991), p. 30.

¹⁸ Entrevista (1992).

Los trabajos gráficos para ministerios y el diseño para Editorial Santillana.

Estuvo realizando un ingente trabajo de grafismos para el Ministerio de la Vivienda (Normas para la edificación, de una difusión exclusivamente profesional), y señalética para las llamadas entonces Universidades Laborales del Ministerio de Trabajo.¹⁹

Por otro lado una renovación general de toda la concepción visual y objetual de la Editorial Santillana, en 1974, de una gran amplitud.

"Durante dos ciclos sucesivos, con un intervalo de dos años, todo el sistema de libros de texto para el B.U.P., lo rediseñé, y esto a pesar de que, en fin, es otro de los trabajos que han quedado sin la difusión suficiente. Es sin duda la gran renovación que se produjo en el mundo de las editoriales de libros de texto, anterior a lo que han hecho 'Anaya', o 'S.F.'"²⁰

¹⁹ Cfr. Entrevista (1992).

²⁰ Entrevista (1992).

La transición política y el diseño

Con la llegada de la transición política en el segundo lustro de los setenta, se va a producir un cambio radical en el mundo del diseño español, paralelamente por supuesto a los que van a suceder en otros aspectos de la vida política y cultural de nuestro país.

Va a surgir una necesidad de cambio de imagen, unido a un cambio de estructuras, en las instituciones públicas españolas. El diseñador que va a protagonizar el despegue de estos cambios históricos del diseño institucional va a ser Cruz Novillo.

Curiosamente colaboró en las campañas de los dos partidos mayoritarios de las primeras elecciones democráticas (Diseño del símbolo de la rosa y el puño, del P.S.O.E., e imagen general de U.C.D.). En ambos casos, desde una perspectiva profesional, sin carácter militante.

"...En la campaña de las elecciones generales de la candidatura de U.C.D.(...) encontraron dificultades para buscar "jefes", dado que eran tres empresas y decidieron elegir una persona neutral para que coordinara, y ahí fui contratado como coordinador del equipo de visualizadores de la campaña de la U.C.D."

Y dentro de esa época va a protagonizar uno de los hechos más importantes, por lo que supuso de precedente, para la historia del

diseño de identidad español, como es el cambio de imagen de una institución de gran importancia: Correos.

Imagen del Servicio Postal de la Dirección General de Correos

Es elegido para ser el autor de este acontecimiento del diseño, entre otros motivos, debido a su experiencia e interés en el diseño institucional desde hacía años ya que tenía ...

"...Una forma que ahora denominaríamos muy "cultural" de interpretar el trabajo. No hacíamos trabajos "para vender más cosas" sino para mejorar los entornos perceptivos de los servicios públicos. Eso sin duda, me dió a mí una base incluso vocacional para dedicarme preferentemente, siempre que me fuera posible elegirlo, a estos tipos de diseño para instituciones públicas."²¹

Enric Satué nos dá su visión de esta etapa y del protagonismo que va a tener el diseño de la identidad institucional de Correos:

"Uno de los primeros en dedicar su talento a la renovación de las viejas imágenes de la Administración Pública fue José M. Cruz Novillo, que ya empezó, al año de la muerte de

²¹ Entrevista (1992).

Franco, a remozar la imagen distante y absolutista de Correos y Telégrafos."²²

Esto va a significar el pistoletazo de salida para que por un lado diversas instituciones, sobre todo de carácter público,²³ comiencen su puesta al día en su funcionamiento y en su imagen (Iberia, en 1978 y La Caixa en 1981, como muestra, encargarán a Walter Landor sus transformaciones externas), y por otro lado José María Cruz Novillo se especialice en estos temas, llevando a cabo encargos de la transcendencia pública del diseño de los billetes del Banco de España, que hoy en día siguen en uso.

El diseño institucional de los ochenta e inicio de los noventa

A partir de entonces Cruz Novillo va a realizar imágenes institucionales tan importantes en el terreno público como la de la Comunidad de Madrid, el Cuerpo Nacional de Policía o el símbolo del Quinto Centenario (fue realizado en 1981), el Tesoro Público o Renfe, los Ministerios de Educación y Ciencia y el de Industria o el símbolo de la Primera Cadena de TVE (1981).²⁴

²² SATUE (1992), p. 121.

²³ "...hay que reconocer que fueron los socialistas quienes dieron un decisivo protagonismo al diseño gráfico, desde los Ayuntamientos conquistados en 1979 y la Presidencia del Gobierno en 1982, delegando en los profesionales la responsabilidad de dotar a la nueva Administración Pública de una imagen de identidad urgente, moderna y eficaz en la que se reconociera un pueblo que deseaba olvidar para siempre la relación autoritaria y humillante que había tenido que soportar por la fuerza con el anterior régimen totalitario."

SATUE (1992), p. 123.

²⁴ SATUE (1992), p. 125.

Y en el sector privado imágenes de empresa tan conocidas como Construcciones y Contratas, Portland Valderrivas (en los sesenta y setenta ya había realizado para el sector de la construcción las de Entrecanales, Huarte y Cía, Urbis...), Banco Pastor, Banco de Comercio, Antena 3, Cadena Ser, Cabitel, Endesa, etc.

A la vez va a intervenir en el diseño de publicaciones como Diario de Barcelona, El Mundo o Diario 16.

Este va a ser el campo más conocido del diseñador Cruz Novillo, aunque él va a actuar en otros más, paralelamente, entre los que destacamos el diseño de carteles de las películas de la productora de Elías Querejeta, de importancia crucial en la cinematografía española desde el final de los sesenta.

La figura del diseñador Cruz Novillo en la actualidad del diseño español.

Hoy en día la situación histórica ha evolucionado de manera notable. El diseño ha eclosionado en nuestro país en los últimos años, y quizás no haya alcanzado aún niveles máximos pero está claramente en marcha y, podríamos decir que hay una elevación del "tono" del entorno visual.²⁵

²⁵ Cfr. SATUE (1992), p. 71.: "En los últimos años, el fenómeno de la comunicación social ha sufrido una transformación radical. El tono participativo que añade al mensaje la sociedad receptora ha determinado el crecimiento cualitativo de los comunicados, la diversificación de la oferta y una apreciable intensificación de la intercomunicación urbana en

Desde luego Cruz Novillo como protagonista del importante período de la historia del diseño que acabamos de reseñar, es uno de los responsables del actual asentamiento de instituciones sólidas en torno a la figura del diseñador: asociaciones, escuelas, premios, publicaciones, conferencias, etc.

Podríamos señalar la actualidad, de la que Cruz Novillo es constante referencia, de las críticas de aspectos del diseño, secciones específicas en prensa, y que en los últimos tiempos se inician las publicaciones dedicadas al comentario sobre novedades en el mundo del diseño.

Por último recordar que, teniendo en cuenta que José María Cruz Novillo está en pleno desarrollo de su madurez creadora, este estudio llega hasta su producción de principios de 1992, sacando a la luz su esencial papel en la historia del diseño español hasta este momento, sin entrar en la importancia, por ejemplo, que se supone en un trabajo como el que tiene ahora mismo, entre otros, en proceso: la renovación de toda la señalización general, con todas sus particularidades, de una institución tan compleja, amplia y desafiante como RENFE.

Capítulo 2

DELIMITACION DEL AREA DE DISEÑO DE CRUZ NOVILLO

"Un diseñador gráfico es, en primer lugar, un diseñador, y después, aunque esto es ya circunstancial, realiza su trabajo en el ámbito específico del diseño gráfico. Los diseñadores somos una sola cosa."²⁶

Esta aclaración que realiza el propio Cruz Novillo es necesaria por cuanto la especialización que se proyecta hacia el exterior oculta en cada profesión a menudo la base necesaria generadora de su producción, y sobre todo en un área como el diseño se hace más importante una puntualización así. Pero es igualmente imprescindible buscar una ubicación específica, esa especialización de la que hablamos, dentro del amplio marco de lo que hoy en día se considera un diseñador, y de hecho encontrar el perfil donde se desenvuelve particularmente él y la relación que establece "su diseño" con otros. De hecho él mismo, en las palabras anteriores, aunque lo considere circunstancial, afirma-

²⁶ Entrevista con José María Cruz Novillo (1991). Revista Anuncios, N. 14, Madrid, marzo, p. 35.

ción que es muy relativa por cierto, habla de diseño gráfico, campo donde él desarrolla su actividad y donde su especialización es manifiesta.

Enric Satué nos ofrece una panorámica del mundo específico del diseño gráfico y su importancia en la actual sociedad:

"Gracias a la omnipresencia de la comunicación visual, el diseño gráfico es hoy una presencia inevitable, porque donde hay comunicación hay grafismo: en las publicaciones, en los sistemas de transporte público y privado, en la oferta y en su identidad, en los modelos científicos y en su divulgación, en la relación de uso con el producto industrial, en las áreas comerciales donde el consumidor adquiere sus productos, en el deporte, en la imagen de los grandes acontecimientos sociales y, por encima de todo, en su difusión por parte de los medios de comunicación."²⁷

Inclusive dentro del diseño gráfico se sitúan una serie de actividades que es necesario precisar para encontrar las coordenadas del diseñador José María Cruz Novillo.

²⁷ SATUE (1992), p. 14.

Diseño "cultural" y diseño "comercial": El diseño como factor de innovación

Una de las diferenciaciones más difíciles y a la vez más importantes que debemos realizar cuando hablamos de diseño es la que surge del matiz de si es más o menos "cultural", ya que se supone que el diseño es por definición "comercial", con lo que se dejaría ese calificativo específico al que tendiese a destacar simplemente esa faceta.

Ya dentro de la Bauhaus se tuvo siempre una "actitud de no considerar el diseño gráfico como un factor exclusivamente comercial, sino también como una contribución que debía expresar y manifestar el espíritu de la época."²⁸

Mientras el extremo opuesto estaría en la publicidad, de la que hablaremos a continuación, desde luego hay un diseño gráfico que, sin ser publicitario, es decididamente de carácter comercial, que ha hecho enfrentarse y despreciarse, y habitualmente separarse las figuras del diseñador "que dice" del diseñador "que vende", en expresiones precisadas por Enric Satué.²⁹

Esta división interna es a veces especialmente dudosa, teniendo en cuenta lo habitual que es que el mismo diseñador cultive ambas facetas simultáneamente.

²⁸ SATUE (1988), p. 164.

²⁹ SATUE (1992), p. 101.

Pero pensamos que, a pesar de una posible utilización de esta calificación como arma arrojadiza, ésta es real e importante. De alguna manera se destaca a diseñadores como Cruz Novillo que están intentando una acción "cultural" con su diseño, de manera evidente, intentando que sus grafías sean algo más que la satisfacción de un encargo de otra persona y que "sirvan" a intereses de una cultura.

Enlazando con este tema debemos hacer una matización importante, desde el momento en que se plantea, dentro del propio ámbito del que hemos llamado "diseño cultural", una división, a veces sutil, entre lo que podríamos llamar "una corriente elitista y una corriente que asume el reto de animarse a movilizar, es decir: el diseño puesto en la calle", como dice Memelsdorff.³⁰

Es decir, el diseño puede encararse por parte del diseñador como un encargo en el que aparte de cumplir las funciones asignadas de antemano se le pueda añadir de manera premeditada -de hecho se hace también inconscientemente - una carga ideológica dirigida o a su "elitización" o a su democratización, o si se quiere, a que cumpla una función realmente solidaria, participativa, formadora...

³⁰ MEMELSDORFF, Frank (1985): Participación en la mesa redonda "Madrid/Impact", ADGFAD Butlletí, N.12. Barcelona, junio, p. 151.

De hecho ésto va a marcar de nuevo diferencias entre diseñadores considerados "neutros" mientras otros serían los "comprometidos" culturalmente.

De manera destacada, a este último apartado pertenecería Cruz Novillo junto con Alberto Corazón, aparte de otros (en Madrid se les unirían durante los ochenta Roberto Turégano o José Luis Tirado, como nombres más conocidos). Su labor de diseño desborda el ámbito estricto del encargo y alcanza dimensiones de conformadores de la imagen de un país. Su participación en la creación de las identidades de las Comunidades Autónomas y de instituciones públicas no es debida a la casualidad o a su indudable calidad sino también a un explícito interés mostrado por su parte a colaborar en labores de compromiso público. Sin duda ésto es debido, al menos aparentemente, a las especiales características de la situación política española derivada de la época franquista y a los afanes políticos que animaron toda la vida cultural de aquellos años.

Del diseño como "militancia" -hablamos de cultura, no de política-, que va a marcar las discusiones teóricas de aquellos años se va a pasar, dentro de los diseñadores que antes se denominaban "comprometidos", a mediados de los ochenta al diseño "como servicio, como un sistema de comunicación social objetivo, preexistente, instalado..."³¹, es decir, buscando una "normaliza-

³¹ CHAVES, Norberto (1985). Participación en la mesa redonda "Madrid/Impact". ADGFAD Butlletí, N. 12. Barcelona, junio, p. 154.

ción" con lo que desde hacía años era la Europa avanzada. Se podría, pues, decir que la fase del diseño como "acción" -dentro de sus evidentes limitaciones- ha dado paso a la del diseño como "servicio".

Publicidad y diseño.

El diseño gráfico se ha relacionado con la publicidad con razón ya que ésta se nutre habitualmente de él y lo exhibe ampliamente con su enorme difusión. Pero Cruz Novillo, que comenzó precisamente trabajando en una empresa de publicidad, va a desarrollar su principal actividad diseñadora al margen de ella, en otro campo tradicionalmente distinto, incluso opuesto a él: el del diseño gráfico estricto, es decir, ilustración, diseño editorial y diseño de identidad.

Durante los años sesenta y setenta, en una época, todo hay que decirlo, muy rudimentaria de la publicidad y el diseño español pero de enorme interés porque se está preparando el despegue de los años ochenta en ambas actividades, la división táctica entre los creadores de uno y otro campo es tal que llega a realizarse una especie de división formal entre el diseño y la publicidad, asociando cada campo a una determinada tendencia política. Así a los diseñadores gráficos, en esos años, se les considera de

izquierdas, mientras los publicitarios son de derechas, como recuerda, no sin ironía, Enric Satué.³²

De todas formas, hoy en día esa distinción ha perdido esas connotaciones partidistas, aunque sigue existiendo una división profesional y Cruz Novillo como diseñador no tiene relación directa con la publicidad.

Con respecto a la absoluta desconexión que existe entre la moda y el diseño, una anécdota que recuerda Tomás García Asensio³³ nos da la medida de distancia entre ambas actividades que experimenta Cruz Novillo.

Parece ser que a finales de los setenta asistieron como invitados varios artistas relacionados con las artes plásticas y el diseño gráfico a unas reuniones de diseñadores de moda textil.

³² Enric SATUÉ, en una entrevista concedida con motivo de la publicación de su libro Los demiurgos del diseño gráfico, responde a la pregunta de como explicaría que, al menos en España, el diseñador gráfico haya sido siempre de izquierdas:

"Efectivamente ha sido así, y de hecho el auge del diseño gráfico, no solo en España, sino en Holanda o en Francia, ha venido unido, en las últimas décadas, al ascenso de los partidos socialistas. Pero habría que hablar sobre todo del diseño gráfico de carteles, editoriales, imágenes de entidades públicas, porque el diseño para la publicidad tendría que llamarse de derechas, si es que esta terminología conserva algún sentido..."

VERDU, Vicente (1992): "Enric Satué, diseñador: Diseñar no es veranear". Diario El País. Madrid, 3 de abril, p. 33.

³³ Conversación con Tomás García Asensio, el día 11 de marzo de 1992.

Según este testimonio, Cruz Novillo salió especialmente impresionado sobre la capacidad de decisión que tenía este grupo de personas para definir las líneas maestras de lo que iba a ser la moda de la temporada que se avecinaba, las cuales iban a ser seguidas a rajatabla por el mercado.

Se establecía una diferencia absoluta de estructura táctica con lo que es el mundo del diseño gráfico, su forma de actuar y sus finalidades.

Ubicación del estilo de Cruz Novillo dentro del diseño español

Dentro de esta aproximación que estamos realizando a Cruz Novillo, a través de una delimitación de campos consideramos interesante traer en este momento una primera orientación de su estilo dentro de la variedad de necesidades que cubre el mundo del diseño gráfico.

Curiosamente aunque Cruz Novillo cuando comienza se le puede situar como uno de los más vanguardistas y rompedores del diseño de nuestro país, en los últimos años y dada la evolución de las características del nuevo panorama español, su estilo podría describirse como el que sigue las pautas más sólidamente asentadas de un diseño hoy "clásico". Esto es debido más que a un cambio en su forma de hacer a la variación radical de circunstancias del diseño de nuestro país.

En los años sesenta, que es cuando Cruz Novillo comienza a darse a conocer, el panorama de la imagen gráfica española es, al margen de algún estudio catalán, prácticamente inexistente y desde luego con un estilo despersonalizado cuando no directamente seguidor de la corriente de turno francesa o alemana y posteriormente de la americana.

En esos momentos Cruz Novillo incorpora un tipo de grafismo sencillo, grueso, geométrico, proveniente de la segunda oleada del funcionalismo centroeuropeo de finales de los cincuenta, que tiene como referencia mas conocida, en nuestra opinión, la Escuela de Ulm de Maldonado y Aicher.

A lo largo de todos esos años y hasta la transición democrática va nuestro país a tener una época de llegada de diferentes diseñadores extranjeros, algunos de los cuales se afincarán en España (Zimmermann primero, y los argentinos Juan Carlos Pérez Sánchez y Carlos Rolando inmediatamente después, entre los más significativos), y junto con las incorporaciones de otros españoles renovadores del diseño gráfico (Daniel Gil primero, Alberto Corazón y Enric Satué, después, también entre los más destacados), enriquecerán el panorama estilístico que va a conformarse a finales de los setenta y ochenta.

Como anunciábamos antes, en los últimos años, después del gran despegue del diseño ocurrido en los ochenta, la figura de

Cruz Novillo se convierte en referencial, en un modelo del clasicismo diseñador.

Hoy en día las opciones estilísticas son varias (aunque menos de lo que se cree) y las influencias que llegan son inmediatas.

"Estamos, desde hace mucho tiempo, en un mundo en el que la interrelación es tan enorme que no se puede determinar con facilidad (qué país influye más). Hay auténticos estilos internacionales que coexisten y de los cuales extraemos cada uno lo que nos parece más utilizable(...) Nos llega mucho de los Estados Unidos, mucho de Japón, mucho de Inglaterra, y bastante más de lo que creemos de Alemania."³⁴

Al lado de estas variadas tendencias, que también desarrollan su influencia en mayor o menor medida en Europa, por lo que podemos hablar de una relativa puesta al día en diseño con respecto a los países de nuestro entorno, incluso ha surgido una variante española -el llamado "estilo mediterráneo", trazos a mano alzada, resaltados; colores básicos, mironianos- que tiene en los últimos años una gran aceptación popular.³⁵

³⁴ Entrevista SIN FIRMA, Revista Anuncios (1991), p. 38.

³⁵ Lo curioso es que el llamado "estilo mediterráneo" tiene como "fundador" a un americano, Walter Landor y su imagen de La Caixa, creada en 1982 a partir del detalle de un tapiz de Miró, como punto de arranque. Coincidentemente en el tiempo Mariscal, diseñador atípico, con su trazo característico, informal, "naif", colorista, aporta una popularísima imagen a este tipo de diseño hoy en boga. Los diseñadores clásicos, como Cruz Novillo o Satué, califican esta corriente de coyuntural y frívola. Veamos este párrafo que dedica a los "mironianos" Cruz Novillo: "Llegó a ser una tendencia que, probablemente, conoció su auge hace mucho más tiempo del que

Hoy en día, en 1992, tenemos paralelamente en España la avalancha de los últimos años del estilo inglés capitaneado por las secuelas de la revista "The Face", con su manipulación y distorsión de tipografías por ordenador, alargamientos, contracciones, distanciamientos, interlineados, todo con ostentación, y del que es muy aventurado sugerir un futuro todavía.

Pero Cruz Novillo se sitúa, desde luego, entre los diseñadores de estilo funcional centroeuropeo, con máxima sobriedad expresiva tanto en formas -simples, geométricas, planas-, como en colores.

nos imaginamos y que ahora vive su decadencia con muchísima vitalidad. Estamos asistiendo al final de ese sueño, que no ha dejado de serlo, de estilo español, de identificación visual, algo en lo que nunca he creído y en lo que sigo sin creer..."

(Entrevista SIN FIRMA en Anuncios (1991), p. 38.)

Capítulo 3
PRESUPUESTOS TEORICOS DE CRUZ NOVILLO
ANTE UN DISEÑO

El encargo como condición del diseño

"Diseño es la expresión planificada de un propósito," dice Joan Costa³⁶, ofreciendo en esta definición las claves de los presupuestos del diseño.

El objetivo a cumplir es esencial, es la base de la que partir, la finalidad a conseguir: el encargo.

No puede existir diseño sin encargo previo. En él se exponen precisamente el objetivo, el mensaje a transmitir, el problema, el propósito de que habla Costa.

Todo signo de libertad, de espontaneidad, lo es si coincide con los presupuestos del diseño, porque éste parte de todo lo contrario: la obligatoriedad de cumplir la función para la que fue convocado.

³⁶ COSTA, Joan (1988): Imagen global. Enciclopedia del Diseño. Barcelona. Ed. CEAC S.A., p. 15.

Este elemento, el encargo, es pues definitorio del diseño. Está indisolublemente unido a él. Un diseño sin encargo previo es inconcebible.

Lo que diferencia un dibujo de un diseño es quizás el que éste último nace ineludiblemente de un programa, de una estrategia que debe cumplir.³⁷ Y ésta va a ser una de las claves definitorias que va a aportar Cruz Novillo al considerar al diseñador como "la persona que resuelve problemas."³⁸

Es tal la necesidad de encargo en el diseño que los propios diseñadores no pueden concebir, en algún caso, el mundo sin ese elemento. Llega a decir el famoso Giugiaro "para crear algo necesitas limitaciones", que parece reclamar condicionantes externos para hacer mejor su labor.³⁹

Pero hay que situar al encargo en su medida adecuada. No exige una rigidez de cumplimiento sino que tiene una flexibilidad en el tratamiento del proceso a seguir precisamente para mejor

³⁷ COSTA (1988), p. 14: "Pero un dibujo no es un diseño, sino un dibujo, y una silla no es un diseño sino una silla. Lo que introduce la idea moderna de "design" es el hecho de que, ya se trate de un dibujo o de un objeto, estos nacen de un proceso, un plan mental, un "programa" o "proyecto" que incluye una performance (sic), una estrategia del mismo hacer(...), "diseño" es lo que podemos concebir como una ingeniería interna de la elaboración y la puesta en forma del mensaje o producto."

³⁸ Entrevista (1992).

³⁹ GIUGIARO .Citado en VARIOS AUTORES (1988): La empresa basada en el diseño. Madrid. Ed. por IMPI/MINER, p. 4.

conseguir el propósito deseado e intuido cuando se planteó el problema de diseño.

"Pese a que la actividad de diseño debe orientarse, efectivamente hacia algún objetivo, con frecuencia sucede que los objetivos secundarios, y a veces también el objetivo general de un problema de diseño, cambia cuando se examina el problema (...) Los objetivos sólo pueden fijarse después de haber realizado cierta exploración del problema. Esto, a su vez, significa que la actividad de diseño no sólo resuelve problemas; en cierto grado, también descubre problemas."⁴⁰

La opinión de Cruz Novillo sobre la importancia del encargo deja pocas dudas:

"Siempre digo que el diseño, en un porcentaje muy alto de su calidad, se está produciendo en el momento que se hace el encargo. Los grandes diseños son en el fondo grandes encargos. Si bien, existe un elemento de actuación sobre ese momento tan fundamental del encargo que alguna vez hemos denominado de una manera frívola, como la capacidad de

⁴⁰ CROSS, Nigel (1980). En ELLIOTT, David/Nigel Cross: Diseño, tecnología y participación. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 127.

seducción del diseñador, que es básico, y tiene un gran margen de actuación para condicionar lo que está pasando."⁴¹

Es decir que además el encargo es importante como momento. En ese espacio de tiempo se concentran especiales energías porque es donde el cliente debe exponer los objetivos que precisa y el diseñador debe entender, interpretar y comentar lo necesario para que coincidan posteriormente la demanda esencial del cliente con las soluciones que le aporta el diseñador.

Según Abraham Moles "un diseñador(...) sería probablemente alguien que fuera muy capaz de minimizar el conjunto de costes generalizados en la acción."⁴²

Pero la cuestión previa para afrontar un problema es conocer la necesaria "acción" en toda su dimensión. En el encargo el diseñador debe pues "encontrar" el problema que muchas veces el cliente intuye pero no sabe concretar o explicar.

Precisamente Cruz Novillo va a destacar la carencia de formación diseñadora de los industriales a la hora crítica del encargo, con el consiguiente problema adicional de necesitar explicarles

⁴¹ MUELA, Miriam (1985): "Cruz Novillo, ingenio gráfico". Entrevista revista De diseño. N. 7, Barcelona, p. 18.

⁴² MOLES, Abraham (1988): La innovación en el diseño y sus protagonistas. Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, septiembre de 88. Madrid. Edita el Ministerio de Industria y Energía, p. 29.

los mecanismos precisos para lograr unos objetivos adecuados en su encargo.

Cruz Novillo habla de lograr la figura que él denomina el "industrial diseñador", un poco como contraposición al diseñador industrial."⁴³

Diseñar y designar

"Estoy convencido de que diseñar es denominar"⁴⁴

Esta descripción de lo que es diseño para Cruz Novillo nos ofrece el sentido de dar nombre a algo como manera de diferenciarlo del resto. Dar nombre en todas las dimensiones posibles de esa expresión, sea verbal exclusivamente, sea como modo de identificación visual, sea conjuntamente, etc.

"Designar y diseñar son palabras que tienen una raíz equivalente."⁴⁵

⁴³ Declaraciones de CRUZ NOVILLO en una mesa redonda con otros diseñadores en 1985, publicada en ADGFAD Butlletí, N. 12. Barcelona. Ed. ADGFAD, p. 150.

⁴⁴ MARTINEZ, Matilde (1986): "El diseño como secreción interna". Revista Diagonal, N. 31, Barcelona, p. 18.

⁴⁵ MARTINEZ (1986), p. 16.

Cruz Novillo posee una gran preocupación por las precisiones terminológicas, o mejor dicho lingüísticas que, a nuestro entender, son fundamentales por varias razones.

Por una parte porque una precisión en el lenguaje es una manera de ordenamiento formal, de dilucidación de maneras y campos de estudio, de organización elemental, de nitidez teórica mínima.

Por otro lado porque unas preocupaciones de ese tipo dejan traslucir una mente pendiente de vigilancias y atenciones estructurales en otros aspectos, a nuestro entender, significativos de una manera rigurosa de abordar cualquier producción formal.

Y de alguna manera una preocupación por la precisión en las formas de expresión traduce un total interés por que su contenido, su fondo, no se desvirtúe y llegue con toda potencia y autenticidad.

Por otro lado nos encontramos con una posible translación de este lenguaje y su precisión de ensamblaje desde el campo verbal al campo visual.

"El modo visual constituye todo un cuerpo de datos que, como el lenguaje, puede utilizarse para componer y comprender mensajes situados a niveles muy distintos de utilidad, desde

la puramente funcional a las elevadas regiones de la expresión artística."⁴⁶

Y esto es precisamente lo que un profesional de las formas visuales -un diseñador en este caso pero no es sólo un problema de diseñadores evidentemente- realiza con sus obras, cuidar de que sus conceptos lleguen sin interferencias al espectador.

Como dice Nigel Cross: "Diseño es el esfuerzo consciente de imponer un orden significativo."⁴⁷

Con lo cual el paralelismo entre las formas verbales y visuales y su relación directa con los contenidos que describen se establece.

"...Todos los disensos se producen por un malentendido sobre el sentido que queremos dar a las palabras. (...) Creo que la precisión lingüística es fundamental, aún más, creo que podemos en cierto modo vivir diseñando solamente con nuestra conversación."⁴⁸, llega a decir Cruz Novillo.

Además, y es uno de los temas que más adelante ampliaremos, dentro del mundo del diseño la falta de una terminología adecuada

⁴⁶ DONDIS, Donis A. (1984): La sintáxis de la imagen. (Col. Comunicación visual). Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 11.

⁴⁷ ELLIOTT & CROSS (1980), p. 127.

⁴⁸ MARTINEZ (1986), p. 16.

es una de sus carencias más evidentes. Cruz Novillo insiste en su preocupación sobre este tema:

" ...Me interesa fundamentalmente desde un punto de vista colectivo, como ciudadano, como parte de un grupo... Vivo cotidianamente la necesidad de trabajar en una profesión en la que no existe un lenguaje mínimo codificado. Es tan incómodo tener que estar todo el tiempo haciendo preámbulos aclaratorios..." ⁴⁹

Diseñar conceptos, designar imágenes

Hay una serie de confusiones en torno a las representaciones visuales de conceptos que es quizás interesante destacar en este momento.

Arthur Koestler nos explica que "el pensamiento en conceptos emergió del pensamiento en imágenes a través del lento desarrollo de los poderes de abstracción y simbolización, de la misma manera que la estructura fonética emergió, por procesos similares, de los símbolos pictóricos y de los jeroglíficos."⁵⁰

Como vemos es fundamental establecer esta relación histórica entre imagen y concepto que desemboca en forma verbal, porque

⁴⁹ Entrevista (1992).

⁵⁰ KOESTLER, Arthur (1965): El acto de la creación. Buenos Aires. Editorial Losada S.A., p. 21.

actualmente parece como si esa relación tuviese un sentido inverso. Porque "...hoy son numerosos los indicios de un retorno de este proceso hacia la imagen, inspirado nuevamente en la búsqueda de una mayor eficiencia..."⁵¹ Sobre todo en un mundo que lanza una enorme multitud de mensajes de diferente tipo a un mismo público y se hace necesario evitar que el propio mensaje no se pierda.

D.A.Dondis completa esta argumentación:

"Es perfectamente comprensible la propensión a conectar la estructura verbal con la visual. Una de las razones es natural: El 'input visual' que consiste en una miríada de símbolos; el material visual representacional que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine; y la infraestructura abstracta, o forma de todo lo que vemos ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados."⁵²

Cruz Novillo hace este análisis de la utilización actual de las denominaciones, que resulta muy apreciable por lo que significa al aplicarlo a las imágenes en su proceso de diseño:

"Hay una inflación de palabras, pero lo que yo echo en falta es la voluntad de utilizarlas con exactitud. Vivimos en una

⁵¹ DONDIS (1984), p. 21.

⁵² DONDIS (1984), p. 25.

época que se caracteriza por todo lo contrario, ocultar los procesos de razonamiento tras una barrera de palabras que tienden a destruir la comprensión del discurso, y este mismo sistema es el que se utiliza para diseñar, se utilizan elementos lingüísticos que tienden a destruir la comunicación de la cosa diseñada, y eso me parece un disparate."⁵³

La forma sigue a la función

El arquitecto Louis Sullivan (1856-1924) pronunciaba esta frase, "la forma sigue a la función"⁵⁴, y establecía una de las referencias más clásicas y tradicionales del mundo del diseño (y también quizás del arte).

Al margen de las interpretaciones que toda frase famosa despliega, nos sirve, en particular a nosotros, para abrir un apartado a una cuestión nada secundaria, la de la relación apariencia-esencia, que en el diseño es evidente.

"En la comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma."⁵⁵

⁵³ MARTINEZ (1986), p. 16.

⁵⁴ SULLIVAN, Louis (1959): Charlas con un arquitecto. Buenos Aires. Ediciones Infinito.

⁵⁵ DONDIS (1984), p. 123.

El problema puede surgir de que la principal preocupación, de entrada, sea el abordar en primera instancia uno u otra.

"A mí me interesan más las apariencias que las esencias", dice Cruz Novillo. Y, preguntado en concreto sobre un problema tan comercial -nosotros estamos estudiando su aspecto formal- como es el de si la imagen de una empresa influye en su cuenta de resultados, responde:

"Debería influir. La idea de cambiar los atributos visuales de identificación no surge sola en las empresas, sino simultáneamente a otras ideas para cambiar otras cosas."

El interrogante que cabe es si un simple cambio de apariencia es posible sin cambiar el fondo. La respuesta, a nivel teórico, sería fácil: no.

Y Cruz Novillo confirma esto en un supuesto real de relación imagen-identidad:

"Sería el límite máximo de frivolidad que una empresa, sin cambiar nada, pretendiera modificar su apariencia visual.(...) Por mi experiencia, no ocurre. Entre otros

motivos porque el cambio de los atributos visuales genera una dinámica que obliga a cambiar otras cosas."⁵⁶

Otro profesional de la identidad institucional, Eduardo de Santis, responsable en España de Landor Asociados en 1987, dice:

"...El cliente, muchas veces, no se da cuenta de que no tiene que cambiar sólo una imagen, sino una estructura y una forma de actuar."⁵⁷

Pero aunque estamos hablando de la relación forma-fondo refiriendonos a la imagen-identidad, es decir a un nivel muy superficial, es idéntico el problema cuando nos referimos a una configuración de un diseño y su relación con el concepto que expresa, al margen de que sea identificable o no con la realidad de la institución que pretende representar.

Esta cuestión aparece de igual manera, como hemos dicho, en toda la plástica, aunque quizás de una manera menos explícita que en el diseño donde la comunicabilidad es un objetivo.

"Se hace una imagen desplegando pigmentos sobre un trozo de lienzo, pero la imagen no es la suma del pigmento y la es-

⁵⁶ SANCHEZ, Antonio (1987): Entrevista "El cambio de imagen influye en la cuenta de resultados." Revista Dinero, N.211. Madrid, 3 de febrero, p. 33.

⁵⁷ FIDALGO, Luis F. (1987): "En busca de la identidad perdida." Artículo en la sección "Negocios" del diario El País, Madrid, 24 de enero, p. 6.

estructura del lienzo. La imagen que emerge del proceso es una estructura de espacio, y el espacio mismo es un todo emergente de formas, de volúmenes coloreados y visibles."⁵⁸

Cruz Novillo nos descubre cuales son sus presupuestos teóricos sobre esta cuestión, que por supuesto supone una actitud no sólo ante el diseño sino ante una creación artística en general:

"Nada hay más paradójico para mí que pensar que la esencia de las cosas sea trascendente cuando en último término no creo en la existencia de semejante esencia, es decir que desde el punto de vista filosófico en lo más profundo creo que no existe más que la superficie de las cosas. Pero esto es una cuestión filosófica. Pero sin llegar a tanto yo creo que gran parte del trabajo que yo realizo como diseñador gráfico es literalmente un trabajo de superficie. Lo que llamamos las cualidades perceptivas es lo que está por fuera. Las cosas que están por dentro se llaman ingeniería, tecnología, mecánica, nos concierne pero de una manera subordinada."⁵⁹

⁵⁸ LANGER, Suzanne K. (1966): Los problemas del arte. Buenos Aires. Ediciones Infinito, p. 79.

⁵⁹ Entrevista (1992).

La perdurabilidad del diseño

"Existe una forma de cultura que está íntimamente relacionada con lo que se hace universalmente en cada momento, que en último término llamaríamos estilo y que corresponde más con un repertorio iconográfico y conceptual de patrimonio internacional, que con la eventual existencia de la moda."⁶⁰

Cruz Novillo califica así a determinados "estilos" de diseño antes hacíamos referencia al diseño "mediterráneo" y al recelo que causaba a los diseñadores clásicos- debido a la importancia que él da a la introducción del factor "perdurabilidad" en un diseño.

La perdurabilidad es algo que debe un diseñador calcular a la hora de diseñar. En general la publicidad, como se ha dicho al hablar de ella, es producto de la moda y lo que busca es un efecto inmediato, instantáneo. No se realiza para fijar una imagen en el tiempo.

"Me parece que la publicidad es el mundo de la eficacia instantánea y nada más correcto que utilizar todas las corrientes culturales de ese momento para conseguir más eficacia."⁶¹

El diseño, sin embargo, debe permanecer mucho más.

⁶⁰ MUELA (1985), p. 17.

⁶¹ Anuncios (1991), p. 37.

"...El diseñador trabaja en la configuración de objetos o de estructuras comunicativas que se distinguen por su trascendencia. Nuestro trabajo se hace para que perdure. Cuando me pongo a diseñar, soy consciente de que estoy realizando algo que debe seguir operativo en un plazo muy largo de tiempo, entre siete y diez años."⁶²

⁶² Anuncios (1991), p. 37.

Capítulo 4
LA IMAGEN DE IDENTIDAD INSTITUCIONAL
EN EL DISEÑO DE CRUZ NOVILLO

Iniciamos el estudio de la imagen de identidad institucional dentro de la obra de José María Cruz Novillo porque consideramos que es la faceta más representativa y emblemática de su diseño en general. Aporta todo un caudal de datos sobre su manera de crear grafismos destinados al uso público. Ofrece una condensación de las técnicas simbólicas, abstractas y representativas de producción de signos. Y, desde luego, es la faceta que le ha hecho situarse en un lugar privilegiado en la historia del diseño español como creador y propulsor de imágenes relacionadas con la Administración y las empresas privadas que han transformado literalmente el aspecto de nuestro país llevándolo a una necesaria racionalización adaptada a su tiempo.

Sin embargo debemos indicar que él no tiene la misma opinión:

"De ningún modo me siento representado por lo que la gente me atribuye como más obvio, aunque estoy orgulloso de haberlo hecho y lo asumo en su totalidad (...) A mí mismo no

me considero como diseñador de instituciones aunque haya hecho trabajos para algunas de gran notoriedad."⁶³

Una precisión terminológica

Para intentar definir el concepto de imagen de identidad institucional lo que debemos hacer previamente es determinar la terminología que vamos a utilizar. En torno a este tema la confusión semántica y conceptual es bastante considerable, como ya nos anunciaba el propio Cruz Novillo al hablar de "diseñar" y "designar" y vamos a realizar, para evitar imprecisiones, algunas consideraciones sobre los términos que son objeto de nuestro estudio, aprovechando la oportunidad para intentar esclarecer estas difusas denominaciones.

En primer lugar, dentro del propio ámbito profesional, se emplea con toda naturalidad, para referirse al tema concreto que estamos tratando, la expresión "imagen corporativa" (y de hecho, vamos a tener que usar citas de prestigiosos autores, incluido Cruz Novillo, que la utilizan normalmente), cuando ésta es una simplista e inexacta traducción del término anglosajón "corporate image", que sirve para describir la imagen de una "corporation", es decir, una compañía o empresa, en inglés,⁶⁴ mientras en español

⁶³ MARTINEZ (1986), p. 16.

⁶⁴ CHAVES, Norberto (1991): La imagen corporativa. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 18.

el vocablo "corporativo" alude a lo que pertenece a un "cuerpo" (normalmente entendido como grupo de profesionales).

La traducción de este concepto del inglés sería, pues, de manera bastante estricta, la de "imagen de empresa", pero ésta limitaría obviamente las posibilidades de expresión del término, al entenderse comúnmente el vocablo "empresa" como perteneciente al mundo privado y de alguna manera excluyente de la faceta pública de un diseño de imagen que tiene una inmensa importancia en nuestro país, como no vamos a tardar en comprobar.

Preferimos, por tanto, sustituir esa expresión por la de "imagen institucional", siguiendo la pauta de otros autores, que la utilizan debido a su valor mas globalizador y por tanto más acorde con su contenido en nuestras coordenadas.

La palabra "institución" tiene, aparte de otras acepciones más restringidas,⁶⁵ el sentido amplio de "todo hecho que adquiera significatividad social, trascendiendo a sus propias características internas, de un modo relativamente estable"⁶⁶. lo que describe perfectamente el significado de nuestra materia de estudio, al no limitarlo a una cuestión simplemente de "empresas", sean privadas o públicas.

⁶⁵ "Todas las entidades públicas o privadas que administran o gestionan actividades sin fines de lucro directo".
CHAVES (1991), p. 18.

⁶⁶ CHAVES (1991), p. 19.

La imagen de identidad

Una vez realizada esta aclaración sobre un término tan habitual hoy en día, debemos decir que el diseño institucional estudia la forma de proporcionar una identidad visual adecuada al hecho significativo social que se trate, en conjunto o a una parte de él.

"Toda identidad posee una forma perceptible y memorizable, (...) que es característica del ente en su individualidad específica y lo diferencia de los demás entes"⁶⁷.

El concepto de "imagen" en el sentido que estamos utilizando aquí, podríamos explicarlo como aquello que tiene que ver con cómo es percibida la institución desde fuera, mientras que por "identidad" entendemos el cómo se ve y se define a sí misma la propia institución.⁶⁸

Cruz Novillo explica la misión del diseñador:

"Lo ideal es que la identidad y la imagen se superpongan; al menos esa es la utopía de nuestro trabajo."⁶⁹

⁶⁷ COSTA (1988), p. 84.

⁶⁸ Cfr. MEMELSDORFF, Frank & Carlos ROLANDO (1985): Diseño: Empresa & Imagen. Barcelona. Ed. Folio S.A., p. 16.

⁶⁹ LUZAN (1985), p. 29.

De alguna forma la entidad emisora de imagen observa cómo llega su propio mensaje a los otros, ve la manera en que los demás la consideran.

"La imagen institucional aparece como el registro público de los atributos identificatorios del sujeto social. Es la lectura pública de una institución, la interpretación que la sociedad o cada uno de sus grupos, sectores o colectivos tiene o construye de modo intencional o espontáneo".⁷⁰

Memelsdorff y Rolando definen la identidad institucional como "la suma de todos los mensajes estables y permanentes que se transmiten al entorno de una institución", ya que para ellos esta imagen "constituye un fenómeno de opinión pública. Representa el estado de opinión de grupos más o menos grandes de un mercado, de una provincia, de un país, acerca de una institución".⁷¹

Cruz Novillo desde la década de los sesenta se introduce en toda esta problemática a través de su relación con arquitectos, que por supuesto es una profesión que no tiene dudas sobre el papel que juega una imagen en una institución (en realidad la arquitectura y el diseño están tan relacionados que en algún momento alguien podría convertir ambas materias en una misma con dos caras, una que mire más hacia la estructura y otra más hacia su conformación exterior, no importa si de un edificio o de un

⁷⁰ CHAVES (1991), p. 26.

⁷¹ MEMELSDORFF (1985), p. 21.

grafismo) y realiza sus primeros trabajos de imagen de identidad. Las instituciones (sobre todo las empresas privadas), en aquellos años, comienzan a preocuparse por controlar su propia imagen y que llegue de la manera adecuada, y encargan a profesionales que cuiden y planifiquen en lo posible sus emisiones, sean visuales o no.

Los efectos del cuidado por la imagen que se desarrollan en los años sesenta se hacen pronto notar y es tal el desarrollo que provoca que en los setenta cuando esa conciencia se generaliza, se multiplica y comienzan los problemas para conseguir ser visualizado en la maraña de medios de comunicación en la que la presencia de una imagen no está ni mucho menos garantizada.

"A nivel estructural el contexto de la comunicación visual se ha visto alterado sustancialmente por la densificación del entorno comunicacional(...). Así ocurre que la atención de la comunicación se desplaza de lo enunciado al enunciante (...) En todo caso se presta atención a lo que se comunica en función de la credibilidad que merezca el emisor..."⁷²

Cruz Novillo se convierte en mitad de los setenta en una de las escasas referencias profesionales que conoce la necesidad de actualización social de las instituciones y de sus recursos de comunicación para que éstas sean acordes con los nuevos perfiles

⁷² PIBERMAT i Domenech, Oriol (1989): Diseño e imagen corporativa en las instituciones públicas. Madrid. Edita Instituto de la Mediana y Pequeña Empresa Industrial (IMPI), p. 38.

de identidad y apoyen su gestión. Ello implica la imprescindible batalla de sustituir el anonimato de las instituciones por una presencia pública activa y pasar del silencio a la comunicación.

Cruz Novillo comenzará a recibir encargos de realizar "marcas" o "firmas", si así se prefiere describir, necesarias para una identificación genérica que distinga de los demás a sus clientes. Es decir, realizar el marcaje de identidad, que es una de las principales misiones del diseño institucional.⁷³

Cruz Novillo va a crear, aparte de otros diseños institucionales, una serie de "marcas" para empresas constructoras, sobre todo, con iniciales tratadas gráficamente con referencias a ese sector.⁷⁴

El tema de la identidad es complicado porque no se limita a realizar una simple labor de firma o de marcaje de las comunicaciones de la institución emisora,⁷⁵ sino que ésta "necesita disponer de un sistema organizado de sus signos de identidad, lo

⁷³ Cada una de las emisiones de esa institución "ostenta y vehicula su 'marca' de procedencia o de autor- imagen de marca". COSTA (1988), p. 20.

⁷⁴ Se plantea que esa marca sea claramente evocadora: "ha de contener una carga emotiva memorizable por el subconsciente del público para que éste cree arquetipos o asociaciones de ideas". BLANCHARD, Gérard (1988): La letra. Enciclopedia del diseño. Barcelona. Editorial CEAC, S.A., p. 126.

⁷⁵ "El problema es ser o no ser visto correctamente." WILLIAMS, Jordan (1987), de Robin & Jordan, en el suplemento "Negocios" del diario El País. Madrid, 24 de enero, p. 6.

cual es parte de una estrategia y de una política de comunicación".⁷⁶

En realidad Cruz Novillo al referirse al comienzo de este estudio a su condición de diseñador, más que a su calificativo restrictivo de "gráfico", tiene toda la razón, porque, como estamos viendo, el grafismo final es consecuencia de toda una base estratégica sin cuyo concierto simplemente no existiría. Un simple "diseñador gráfico", strictu sensu, no es nada si no tiene en cuenta todos esos condicionantes porque "la identidad deberá diversificarse en muy diferentes soportes...Difundirse hasta la ubicuidad y resistir la competencia y el desgaste temporal".⁷⁷

Todo esto, efectivamente, precisa la presencia de un diseñador porque la cuestión, como decíamos antes, no es simplemente "marcar" físicamente los productos y "firmar" los mensajes (que son las funciones de la marca), sino desarrollar visualmente un concepto de personalidad institucional en forma de un programa.⁷⁸

Es decir que lo que en un principio se consideraba una simple imagen emanada de un determinado ente y que mostraba externamente su procedencia se ha convertido con el paso del tiempo en una pequeña exteriorización de un programa puntual destinado a dar una precisa apariencia de ese ente. Hemos entrado así en el terreno

⁷⁶ COSTA (1988), p. 22.

⁷⁷ COSTA (1988), p. 22.

⁷⁸ Cfr. COSTA (1988), p. 80.

de los símbolos, porque cada emanación del ente se ha convertido en una pequeña, o grande, embajada, representativa suya.⁷⁹

Por medio del símbolo, de la imagen que nos refiere a la institución, el mensaje adquiere una determinada significación, o un determinado valor. Jordi Llovet toma esta expresión de Jean Baudrillard "quién en su Crítica de la economía política del signo, estableció la diferencia y la dialéctica valor de uso/valor de signo, usando estos términos en este sentido: el valor de uso de un objeto equivaldría a su valor funcional, y el valor de signo a veces denominado por Baudrillard valor de cambio/signo, sería aquel valor incorporado a un objeto, por el cual dicho objeto pasa a tener un valor de significación (connotador de status, definidor de gusto, etc.) de un orden distinto del valor de uso...",⁸⁰

El signo por excelencia que define cada exteriorización de la institución es desde luego la verbalización de la marca, y su formalización visual: el logotipo.

Cuando a José María Cruz Novillo en los años sesenta se le encargaban los primeros logotipos, o formas gráficas de las expresiones verbales de cada institución estaba dando los primeros

⁷⁹ El símbolo se puede definir como "un elemento material que está en lugar de otra cosa ausente, con la cual no hay relación causal y a la que representa por convención".

COSTA (1988), p. 92.

⁸⁰ LLOVET, Jordi (1979): Ideología y metodología del diseño. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 55.

pasos dentro de lo que es la formalización clave del diseño institucional.

El logotipo es la pieza esencial del mecanismo del programa del diseño institucional y es uno de los productos emblemáticos de la trayectoria profesional de Cruz Novillo. A veces acompañado por un signo de refuerzo, o imagotipo, la identificación de las emisiones de una institución se produce sobre todo por la característica imagen de su firma.

El logotipo "puede definirse como la versión gráfica estable del nombre de marca"⁸¹ y debemos apuntar de nuevo la confusa utilización que se hace de este término, ya que se suele usar para denominar a los imagotipos, o grafismos no verbales que suelen acompañarle (así se dice erróreamente que el "logotipo" de la empresa Renault es un rombo, por ejemplo) o se le llama "anagrama" cuando un anagrama es, según el Diccionario Espasa Calpe, una "trasposición de las letras de una palabra o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta" (como de "amor", "Roma", o viceversa).

Efectivamente el signo o marca suele llevar el logotipo acompañado por un imagotipo (del latín "imago": figura o apariencia de una cosa) que sería "el signo no verbal que posee la función

⁸¹ CHAVES (1991), p. 43.

de mejorar las condiciones de identificación al ampliar los medios..."⁸²

Cruz Novillo realizará en principio una especial dedicación a este tipo de signos. Volcará toda su potencia gráfica en el diseño de imagotipos, o como hemos dicho antes, logogramas (iniciales "personalizadas"), ya que en el grafismo que poseían siempre incluía este diseñador la inicial de la institución a "marcar". Estas iniciales van a ser tratadas por Cruz Novillo buscando el máximo impacto visual a la par que su legibilidad, con el fin de que puedan actuar independientemente además de acompañando al logotipo del que partían.

Cruz Novillo tendrá como regla desde sus inicios el diseño de la dupla signo+logotipo (inicial+nombre completo), destacando un especial énfasis en el tratamiento geométrico espectacular del signo o logograma (del que es un especial defensor como vehículo de identidad rápido y eficaz, a diferencia de otros diseñadores que confían menos en su potencial), mientras al logotipo le dedicaba su lado menos atrevido y más funcional y legible. Cuando el tema era menos trascendente colocaba un logotipo aislado, sin signo, y trasladaba a esa imagen verbalizable algún detalle simbólico visual.

Actualmente sigue con la misma fórmula aunque existe, en otros diseñadores, una "tendencia a superar la tradicional dupla

⁸² Cfr. CHAVES (1991), p. 50.

del símbolo mas logotipo por una única señal que hace las veces de logotipo y de símbolo".⁸³ De esta forma se desvanece, en el trabajo de esos diseñadores, el riesgo a una endeble actuación del imagotipo a solas y se obvia el problema de la implantación de los dos mensajes hermanos, logo e imagotipo, de manera simultánea y, por tanto, más compleja que la de un único y fuerte símbolo.

Además del logotipo y del imagotipo la marca se completa con otros elementos de identificación que la acompañen y refuercen. "La marca puede presentarse de tres maneras: Símbolo, (y aquí se refiere al sentido menos amplio de este término, que es el imagotipo), Logotipo o Sigla, completado a veces con un color emblemático o una gama cromática precisos".⁸⁴

Manual de Identidad

Antes ya habíamos explicado que "la noción de marca(...) se prolonga, operativamente, en la "política de marca". La política de marca comporta como tal una estrategia".⁸⁵

Esta estrategia tiene su importante faceta visual. "El diseño gráfico forma parte de esta política de empresa destinada a mostrar y diferenciar el producto y atraer al consumidor, pero

⁸³ MEMELSDORFF (1985), p. 35.

⁸⁴ LARCHER, Jean, en BLANCHARD (1988), p. 122.

⁸⁵ COSTA (1988), p. 76.

también forma parte del "design" de la empresa para venderse a sí misma y para comunicar con el público".⁸⁶

El diseñador plasma, pues, todo el plan estratégico visual de identidad de la institución en un manual (y aquí sí que es básica la intervención de sus ayudantes en el estudio), que "es el diseño completo de la "faz" de la empresa".⁸⁷

Este manual sirve para unificar todo tipo de criterios a la hora de "lanzar" o emitir cualquier imagen proveniente de la institución y así evitar distorsiones, confusiones o malentendidos en el mensaje visual convenido previamente ⁸⁸

Para ello en el manual se hallan "perfectamente explicadas todas las soluciones fundamentales a las cuestiones de la personalidad gráfica de la empresa, de sus comunicaciones visuales y audiovisuales".⁸⁹

Por supuesto hay encargos de imágenes de identidad de poca transcendencia que no necesitan un "manual", pero nos estamos refiriendo a un plano teórico donde es imprescindible dar unas

⁸⁶ LARCHER, en BLANCHARD (1988), p. 121.

⁸⁷ MURRAY, Ray (1980): Manual de técnicas de diseño. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 69.

⁸⁸ Estas instrucciones son para "asegurar que todo miembro de la empresa se adhiera estrictamente al programa corporativo".
MURRAY (1980), p. 75.

⁸⁹ COSTA (1988), p. 172.

instrucciones concretas de utilización de la imagen. Vamos a ofrecer el contenido de un manual de tipo medio, siguiendo el ejemplo de los realizados por el estudio de Cruz Novillo, exponiendo los apartados de este modelo:

Presentación

Introducción

Objetivos del programa

Vocabulario

Los signos de identidad

Logotipo

Símbolo

Identificador

Gama cromática

Uso de los colores

La estructura visual de la identidad

Tipografía institucional

Normas tipográficas

Sistema modular de diseño

Formatos

Elementos gráficos

Compaginación

Aplicaciones

Impresos Alta Dirección

Impresos comerciales y administrativos

Publicaciones institucionales

Publicidad

Anuncios, carteles, cine y televisión

Envases, etiquetas y embalajes

Material Punto de Venta

Material de exposiciones

Material de promoción

Señalizaciones

Decoración publicitaria de vehículos

Uniformes

Muestras de material normalizado

Este manual, una vez finalizada su confección servirá para realizar las implantaciones en cada tema pertinente. Este seguimiento de las implantaciones es un tema de diseño de absoluta importancia, porque supone la confirmación de su correcta solución, según dice Cruz Novillo:

"El manual mismo es una herramienta intermediaria entre lo diseñado y su uso en la implantación real. A mí lo que me importa cada vez más es reconstruir ese proceso que todavía no ha ocurrido y ponerme en el lugar final de la realidad-
..."⁹⁰

⁹⁰ Entrevista (1992).

El papel histórico de Cruz Novillo en la identidad institucional en España

Aunque podríamos encontrar ejemplos de pioneros del Diseño Gráfico en empresas diversas españolas incluso en el siglo pasado y desde luego que existen antecedentes de interés capaces de equipararse con otros de países occidentales de tradición gráfica, la verdad es que pertenecen todos a una lista, extensa si se desea, pero de ejemplos aislados, y que nunca conforman una línea coherente de actuación digna de llamarse tal hasta hace unos pocos años, concretamente hasta hace dos o tres lustros al máximo, según opinión generalizada entre los estudiosos de este tema.

Lo cierto es que en el extranjero la temática de la identidad institucional no toma auténtica conciencia de su existencia hasta finales de los años cincuenta. "Los grandes diseñadores (...) solo muy ocasionalmente se dedicaban al diseño de imágenes de identidad corporativa."⁹¹

Veamos este testimonio de Norberto Chaves, revelador de las características de nuestro diseño en los últimos años, y que, por su interés nos permitimos transcribir, pese a su extensión:

"La incorporación del Diseño Gráfico en las actividades de las empresas e instituciones españolas, es un acontecimiento tardío en relación con sus homólogos europeos...No es casual

⁹¹ SATUE (1992), p. 27.

que hayan sido los dos grandes cambios políticos y económicos clave de la sociedad española -la apertura democrática y el ingreso en la CE- los que coinciden con el despegue de la historia de la comunicación institucional y empresarial en el país y, consecuentemente, con la expansión del mercado de los servicios profesionales del diseño."

"A partir de entonces se incrementan los presupuestos en publicidad y se suman nuevos contingentes de anunciantes provenientes de sectores previamente "silenciosos" de la sociedad. Entre ellos, cabe destacar a la Administración Pública, el recién llegado al mundo de la Publicidad en los 80; y, con ella, todo el aparato institucional público y privado."

"El incremento cuantitativo de la comunicación plantea pronto nuevos interrogantes. La densificación del paisaje comunicacional exige una mayor sofisticación. Y entre los procesos de sofisticación comunicacional aparece el gran tema de la década: la identidad institucional(...)"

"Hacen explosión entonces los programas de identidad corporativa".⁹²

En efecto, una de las peculiaridades del diseño español va a ser esta aparición en escena del Estado como impulsor del cuidado por la imagen de identidad.

⁹² CHAVES, Norberto (1991): Gráfica institucional. Fundación Universidad-Empresa. Madrid. Ed. Pígalión S.A., pp. 25-27.

José María Cruz Novillo va a ser, en este punto, protagonista de primera línea al ser encargado en 1977 de la Imagen Institucional de Correos, que será la primera gran transformación de la imagen de un organismo público.

A partir de ahí aparecerán todos los cambios de imagen que las diferentes instituciones tanto públicas como privadas van a realizar.

Enric Satué, protagonista de importancia del diseño gráfico español él mismo, y además historiador de este tema nos ofrece esta visión:

"Por lo que respecta al diseño de identidad, y a la Administración pública en este caso, hay que señalar la urgente necesidad con que esa Administración ha cambiado radicalmente su imagen (hablo, naturalmente, desde el 77 para acá), y la novedad de la imagen en las Comunidades Autónomas, es decir, no sólo renovar urgentemente la imagen que el ciudadano podía tener de la Administración anterior, sino implantar nuevas imágenes, en muchos casos como las de las Comunidades Autónomas o como las de algunas de ellas..."

Y realiza una afirmación, a continuación, que sorprendería a cualquier diseñador de otro país:

"...Por primera vez en la historia de España, la apuesta de modernización la está liderando el Estado..."⁹³

Por supuesto, no sólo en la historia de España, sino quizás en la historia mundial. Habría que remontarse a casos tan peculiares como el programa realizado para trazar la imagen y señalización del Metro de Londres en los primeros años veinte de nuestro siglo, para encontrar un caso de preocupación por el diseño público que sirva de abanderado para el diseño privado.

En otros países del mundo occidental, esa labor de diseño público se había ido realizando más o menos siguiendo el ritmo del crecimiento político y económico, al lado de las iniciativas privadas que solían marcar las pautas mas creativas. En España, ésta era una asignatura pendiente, debido al atraso cultural y económico que arrastrábamos desde hacía muchas décadas.

De todas formas curiosamente a lo largo de los años setenta y ochenta un país como Holanda también va a realizar una importante renovación de su diseño público,⁹⁴ aunque partía ya de una tradición cuidadosa con su imagen.

⁹³ SATUE, Enric en el libro de VARIOS AUTORES (1988): La innovación en el diseño y sus protagonistas. Madrid. Editado por el Ministerio de Industria y Energía, pp. 177-179.

⁹⁴ También es interesante la incorporación de renovadores del diseño gráfico a la imagen de la Administración Pública en Francia, como el famoso equipo Grapus. Cfr. SATUE (1992), p. 92.

En España, otra cuestión lateral que surge, al socaire de este tema, sería si esa transformación de la imagen, ese "cambio" en la apariencia del Estado conllevaba una variación del contenido del mensaje de las propias instituciones, o ésta es una pregunta que no está relacionada con nuestro estudio.⁹⁵

Cruz Novillo es, pensamos por la transcendencia de su aportación, figura indiscutible de este proceso importantísimo en la historia del diseño español. Además, curiosamente, aunque no es ortodoxo considerarlo un programa de identidad institucional, en 1978 recibe el encargo de diseñar los billetes del Banco de España, actualmente en uso.

El va a realizar en esos años clave la identidad de instituciones tan relevantes en la vida del país como la de la Comunidad de Madrid, la del Cuerpo de Policía Nacional, la de la Primera Cadena de TVE, la de los Ministerios de Industria Y Educación y Ciencia, la del V Centenario del Descubrimiento de América, la de RENFE, etc.

Sin embargo debemos puntualizar, sin mayor dilación, que destacando la labor de la Administración como impulsora en un determinado momento del diseño español, hay que colocar al diseño

⁹⁵ Cfr. SATUE (1992), p. 73.: Satué establece una relación entre la subida al poder del Partido Socialista Obrero Español y el despegue del diseño en nuestro país, dentro de una política de modernización externa e interna de la Administración y, en general, de las instituciones públicas.

privado, cuya reacción a este estímulo no se hizo esperar. A este respecto, cuenta Juan Ignacio Macua:

"...Se pone de manifiesto que en el diseño estaba una especie de tabla de salvación de nuestra industria frente al reto de una entrada en el Mercado Común, que alarma a nuestros industriales ante lo que intuyen como insalvable competencia..."⁹⁶

Es decir, que la empresa privada toma su protagonismo desde ese momento y está dando ejemplos sobrados de iniciativa y creatividad, mientras la Administración desarrolla, en estos tiempos, sus programas de los años previos.

Cruz Novillo tendrá, paralelamente, en el sector privado de la imagen de identidad de nuevo importancia esencial con las identidades visuales de Portland Valderrivas, Construcciones y Contratas (en el sector de la construcción ya había realizado antes las de Huarte y Cía, Entrecanales y Urbis, como más destacadas), Banco de Comercio, Banco Pastor, Grupo PRISA, IMPI, Fundación ONCE, etc.

Cruz Novillo, de todas formas, y a pesar de haber realizado programas de identidad institucional en mayor cuantía privados, es considerado un diseñador más que nada "público", sobre todo por

⁹⁶ MACUA, Juan Ignacio, en el libro de VARIOS AUTORES (1985): El diseño en España. Tomo I. Madrid. Ed. Ministerio de Industria y Energía, p. 163.

la enorme transcendencia de los encargos y además porque siempre el diseño público se plantea en un terreno especial, privilegiado, como explica Albert Isern:

"...lo que realmente la diferencia (a la imagen institucional de un organismo público) del resto de las imágenes, institucionales o no, es su peculiar mecanismo operativo, la utilización de una vía prioritaria en su itinerario comunicativo. Es una imagen que no compite con otras imágenes monopolizando un espacio icónico dentro del espacio general de las imágenes que con ella coexisten."⁹⁷

⁹⁷ ISERN, Albert (1989): Diseño e imagen corporativa. Madrid. Ed. IMPI, . 110.

Capítulo 5

ANALISIS DEL DISEÑO INSTITUCIONAL DE CRUZ NOVILLO

La comunicación del diseño

Tomando como centro las imágenes gráficas institucionales del diseño de José María Cruz Novillo, vamos a examinar los niveles en los que él más insiste en su confección y en la relación combinatoria que realizan sus elementos para que logren la eficacia requerida.

Dentro de la necesaria, o mejor, de la imprescindible comunicabilidad inherente a un diseño, podríamos basarnos en muy diferentes métodos de afrontar el análisis de la estructura y composición. Se han realizado muy diversas teorías estructuralistas de las cuales no es éste el lugar para hablar, sobre todo teniendo en cuenta la modesta amplitud de este estudio. Decidimos no hacer uso de la división clásica de las investigaciones marcadas por la semiótica en sus tres niveles o dimensiones - sintáctica, semántica y pragmática-, sino utilizar, para este fin analítico del diseño de Cruz Novillo, la clasificación de tres

niveles en el mensaje, absolutamente interactivos, que nos ofrece Donis A. Dondis: representacional, abstracto y simbólico.⁹⁸

Haremos, de todas formas, previamente a cada exposición de estos tres niveles en la obra de Cruz Novillo, una explicación sobre el contenido de damos a cada uno de ellos, ya que la terminología en estos conceptos es a veces utilizada en varias direcciones superpuestas.

Representación

Por aspecto representacional entendemos el que considera lo que vemos y reconocemos por el entorno y nuestra propia experiencia, es decir es el que aporta una identificación externa más inmediata. Como estamos centrando este estudio en el diseño de identidad institucional, podríamos decir que este nivel normalmente se suele mostrar sobre todo en la identificación de referencias gráficas verbales (iniciales, siglas, palabras) o visuales (signos representativos), por un conocimiento que el espectador tendría de dichas imágenes, sin necesidad de códigos adquiridos en especial (por supuesto es básico considerar aquí, en este aspecto el alfabeto como conocimiento "general" incorporado así como quitarle cualquier connotación simbólica: es decir, aquí interpretaremos una "T" como representación de una "T" y no como símbolo de un sonido). En el diseño institucional podríamos determinar el tema de este nivel atendiendo a una legibilidad

⁹⁸ DONDIS (1984), p. 83.

tipográfica o un reconocimiento visual de una forma perteneciente a una cultura visual mínima del espectador.

Cruz Novillo siempre establece en sus imágenes institucionales una absoluta atención a una rápida identificación de sus formas, un reconocimiento de lo que representan. No arriesga lecturas dudosas de sus representaciones. Cuando ofrece una inicial ésta es claramente definible y diferenciable, y cuando el signo es un grafismo que expresa un concepto, éste es expuesto con su conformación más reconocible y convencional.

Además, ofrece habitualmente un "refuerzo" para conseguir una máxima precisión en la expresión del concepto que representa: una "lectura" verbalizada. Cuando el signo no es verbal sino visual, el logotipo (forma verbal) le acompaña, a no ser que el primero sea excepcionalmente reconocible por cualquier persona (trompa de Correos, roja sobre fondo amarillo, por ejemplo), aunque este hecho de ir sin apoyo tipográfico es absolutamente extraordinario. Lo habitual, incluso cuando el signo es verbal (una inicial, o unas siglas), en cuyo caso procura una facilidad de identificación de los tipos por el espectador, es que vayan acompañados por su verbalización, para evitar dudas. Es decir, que el nivel "representacional" en los diseños de Cruz Novillo está sólidamente tratado, sin opción para confusiones ni riesgos interpretativos, asegurando su correcta lectura. Por supuesto la atención a que este nivel cumpla su cometido es práctica habitual

en cualquier diseñador, pero destacamos la eficacia que Cruz Novillo siempre exige a sus producciones.

Abstracción

El nivel de abstracción o cualidad cinestésica de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, que Cruz Novillo utiliza en sus mensajes, es una de sus máximas particularidades.

En realidad éste es uno de los niveles más característicos del mundo del diseño, como ampliaremos más tarde. El hecho de que utilicemos grafismos para expresar algo implica un sentido de la selección formal de los elementos más generalizadores para conseguirlo. La eliminación de elementos secundarios que pudieran distraer el sentido más central de nuestro discurso, es obligado, hasta inconscientemente, para la consecución de una correcta transmisión del mensaje. La selección elemental es obvia por la necesidad expresiva de lo fundamental y la menor importancia de lo accesorio.

Debemos destacar aquí el hecho de que el nivel representacional realiza una función en dirección opuesta al abstracto, pues si el primero delimita, concreta, particulariza el mensaje, intentando una única interpretación, por el contrario el abstracto elimina los especificismos para resaltar lo universal, lo generalizable.

Cruz Novillo potencia en este nivel todo el lado geométrico del mundo visual como abstracción del mundo real. La facilidad de manejo que le proporciona la sencillez de las formas elementales geométricas y su capacidad de abstracción, son un instrumento perfecto para combinar sobre todo con la adaptabilidad de iniciales tipográficas a expresiones sintéticas.

La geometría como instrumento de abstracción es precisamente una de las características que dió a conocer a Cruz Novillo al realizar éste las abstracciones formales de figuras por medio del compás y el cartabón para las cajas de Fósforos del Pirineo en los años sesenta.

Después, su trabajo es una sucesiva exhibición de formas geométricas con tendencia a las más primarias y por tanto más obvias y reconocibles, donde incluso no sólo se utilizan estas formas con fines de abstracción sino directamente con fines en sí mismos geométricos.

Simbolismo

La importancia del simbolismo, o universo de sistemas codificados que el hombre ha creado arbitrariamente pero a los que les ha adscrito un significado, dentro de los mensajes diseñados por

Cruz Novillo, va a ser la parte en la que es menos insistente, a nuestro parecer.

Este nivel simbólico debemos separarlo adecuadamente del representacional, por cuanto el primero es totalmente convencional y codificado, mientras el segundo es experimental.

Podríamos decir que Cruz Novillo vigila la precisión del nivel simbólico cuando viene impuesto por el propio encargo (siete estrellas en la Comunidad de Madrid, el puño y la rosa del P.S.O.E., etc, como ejemplos), en cuyo caso se limita a diseñar sobre una imagen previa. Sin embargo, si no viene dado de antemano ese símbolo, él tiende a realizar un juego geométrico con la inicial, dejando en un nivel secundario directos simbolismos.

Debemos aquí hacer una precisión sobre el encargo del simbolismo de la imagen en el diseño de Cruz Novillo. Este es un tema que suele venir indicado por el cliente, bien porque tenga una imagen previa que debe adaptarse (el puño y la rosa del P.S.O.E., el rayo de ENDESA, el escudo nacional del Cuerpo Nacional de Policía), bien porque se cree de nuevas (la bandera y escudo de la Comunidad de Madrid, como caso más conocido). En esos aspectos simbolistas Cruz Novillo no suele tener la iniciativa creadora, porque están decididos previamente, aunque él intervenga plenamente en la determinación del contenido como en el caso de la Comunidad de Madrid, y se consulte con él en cualquier supuesto. Si debe realizar una imagen institucional para el Cuerpo Nacional

de Policía, él tiene desde luego un margen limitado de creación pero sin duda él es determinante entre una serie de opciones existentes y él es el responsable de la final, lo que precisa de una capacidad de decisión nada desdeñable, por limitada que pareciese al principio. Lo que queremos dejar muy claro es que este diseñador no suele tomar iniciativas "simbolistas" a no ser que sean esenciales por las características concretas del encargo. El protagonismo de sus iniciativas se desarrolla sobre todo en el nivel más abstracto de la creación de la imagen.

Incluso en un tema tan extensamente utilizado por él como es el de la flecha, pensamos que el simbolismo que se puede aducir en él es bastante relativo. A pesar de que él mismo lo denomina simbólico, la utilización que realiza de esta forma, como ya veremos en su momento, es muy ambiguo simbólicamente hablando, y podríamos decir en favor de este argumento que la utilización tan múltiple que hace de la flecha, con distintos motivos y ocasiones, da idea de su falta de contenido, imprescindible en este nivel.

Pero de todas formas debemos recordar que estos tres niveles siempre están presentes, aunque en diferente proporción, en cada mensaje visual por lo que un reduccionismo a la hora de valorar uno u otro en este tema sería un seguro error.⁹⁹

⁹⁹ DONDIS (1984), p. 30: "La funcionalidad a tres niveles de la teligencia visual -realista, abstracta, simbólica-, lejos de ser gativa, nos ofrece una interacción armoniosa por muy sincretista que ada ser."

Técnicas de comunicación: el contraste como principio

Dentro del mensaje, y de sus tres niveles, habría muy diversas maneras de abordar la clasificación de los elementos que pueden componer su sistema de comunicación visual.¹⁰⁰

Vamos a centrarnos en los elementos visuales más amplios como base de toda la información visual que está realizada por medio de técnicas y combinaciones selectivas.

Según Donald Anderson "La técnica es a veces la fuerza fundamental de la abstracción, la reducción y la simplificación de detalles complejos y vagos a relaciones gráficas que se pueden captar: a la forma del arte."¹⁰¹

Pero sin duda en el momento de comienzo de una creación la elección de una técnica combinatoria u otra marca la dirección del contenido y, como ya hemos comentado, la forma. Entre las variadas

¹⁰⁰ Podríamos establecer una lista de acuerdo a si son elementos conceptuales como la línea, el punto, el plano, el volumen; elementos visuales como la forma, la medida, el color, la textura; elementos de relación como la dirección, la posición, el espacio, la gravedad; o elementos prácticos como la representación, el significado y la función.

WONG, Wucius (1981): Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional. Colección Diseño. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 11.

¹⁰¹ ANDERSON, Donald (1961): Elements of Design. New York. Holt, Rinehart & Winston. Citado en DONDIS (1984), p. 124.

opciones que un creador maneja sin duda alguna la fundamental es el contraste.¹⁰²

Podríamos comenzar señalando la evidencia de que todo mensaje visual marca de entrada una diferencia al ser una realización humana con intenciones comunicadoras ubicadas en unos espacios que no los poseen y que por tanto debe destacar por contraste ya en primera instancia.

"El principio básico de la "forma" determina esa estrecha relación entre unidad perceptiva y distinciones lógicas que los antiguos conocían como "unidad en la diversidad."¹⁰³

Y dentro del propio mensaje el contraste es una de las principales fuerzas con las que se puede contar para una eficacia visual. ¿Cómo resaltar un elemento del tipo que sea sino por su opuesto? Si se necesita hacer destacar que existe la luz, ¿qué otra opción que compararla con la oscuridad? ¿Qué es una línea dibujada sino el signo de que un plano varía y hay que hacerlo constar por medio de un contraste gráfico con la superficie del papel?

¹⁰² "Una regla de comunicación visual muy antigua es la de los contrastes simultáneos, según la cual la proximidad de dos formas de naturaleza opuesta se valoran entre sí e intensifican su comunicación".

MUNARI, Bruno (1975): Diseño y Comunicación Visual. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 353.

¹⁰³ LANGER, Suzanne K. (1977): "La abstracción en la Ciencia y en el Arte" Los problemas del arte. Buenos Aires. Ediciones Infinito, p. 162.

Cruz Novillo utiliza el contraste en toda su obra de diseño institucional desde muy distintos ángulos, pero el que podríamos ya convocar como principal sería el que un grafismo de este diseñador contrasta con su entorno por su particularidad de ser una imagen organizada de una manera sencilla, racional, sólida y nítida. Sus grafismos quedan así destacados contra la "diversidad". Se cuida de su polivalencia de contraste en esos distintos medios donde podría ubicarse.

Como contraste secundario, la imagen de Cruz Novillo posee una complementariedad entre el logotipo y el signo, donde por un lado se señala la diferencia entre ambos y por otro su relación. El signo que crea es normalmente una forma compacta, central, simétrica en lo posible -el círculo y el cuadrado como contornos más habituales mientras el logotipo, o la forma verbal que le acompaña, es previsiblemente de forma rectangular, horizontal, y de una dirección, como verbal que es, de izquierda a derecha. El contraste es la forma geométrica central, en principio, del signo, contra la forma horizontal de la palabra tratada con una tipografía sin problemas de legibilidad (familias clásicas, egipcias y de palo seco, sin variante distorsionadora alguna).

Por último, dentro del propio signo, Cruz Novillo contrasta las líneas con los espacios intermedios, o los llenos con los huecos, o los valores positivos con los negativos de la gráfica

empleada.¹⁰⁴ Es característico de él la utilización de trazos gruesos, regulares, con huecos también muy regulares, para conseguir un máximo equilibrio -y contraste- entre el positivo y el negativo del grafismo.¹⁰⁵

La simplificación en el diseño Institucional de Cruz Novillo

"Según la ley básica de la percepción visual, todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea la más simple que permitan las condiciones dadas."¹⁰⁶

Estas palabras de Arnheim dan una exacta explicación de la necesaria simplificación que precisa un diseño si desea, invirtiendo el esquema del sistema perceptivo, desde un primer momento ser controlado y dirigido en sus presupuestos previstos hacia su necesaria eficacia. En realidad, esto necesita apenas de una voluntad simplificadora. De hecho el mundo del dibujo en general, y desde luego del diseño, se caracteriza por una espontánea selección de formas para expresar aquello que se desea. Desde las

¹⁰⁴ "El espacio ocupado suele denominarse positivo; el espacio no ocupado se denomina espacio negativo (...). Una forma negativa puede representar una forma sólida constituida por el color del fondo."

WONG, Wucius (1988): Principios del diseño en color. Colección Diseño. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, p. 19.

¹⁰⁵ Obsérvese en ejemplos cuya construcción implica múltiples trazos como los signos del V Centenario, el P.S.O.E., Cuerpo Nacional de Policía, que no sólo tienen un "grosor" similar los espacios positivos sino también los negativos.

¹⁰⁶ ARNHEIM, Rudolf (1979): Arte y percepción visual. Madrid. Alianza Editorial, p. 74.

expresiones gráficas más primitivas, y este término lo utilizamos en cualquiera de sus acepciones, la eliminación de detalles poco importantes es automática, inconsciente, lo que lleva a una relativa facilidad de comunicación visual entre un autor, por poco "formado" que esté, y un espectador cualquiera.¹⁰⁷

Sin dejar de contar con ese "natural espíritu selectivo", la simplificación también se impone por razones de control formal. El autor busca una manejabilidad de elementos y siempre es más asequible una pequeña que una gran cantidad.

"Cuanto más sencilla es una fórmula, más limitado es su potencial para la variación y la expresión creativas."¹⁰⁸ Este inconveniente se convierte con extrema facilidad en ventaja, como ya antes decía Giugiaro, ya que al ser más limitado es por eso mismo más abarcable y mensurable. Clarifica las posibilidades combinatorias, en suma, y el juego va a poder ser más brillantemente expresado con reglas más ajustadas y menos elementos, con lo cual será aun más apreciado por un diseñador como Cruz Novillo.

Dentro del diseño gráfico la simplificación formal es uno de los pilares básicos indiscutibles por otra razón de carácter técnico. Al estar normalmente destinado a una fácil y rápida

¹⁰⁷ Esto nos llevaría a un tema que se sale de este estudio absolutamente pero que no podemos aquí dejar de citar: el fácil atractivo que tiene la gráfica para muchos que la experimentan por primera vez, lo que provoca avalanchas de "futuros artistas".

¹⁰⁸ DONDIS (1984), p. 29.

identificación así como a una reproducción que pueda resistir tanto reducciones grandes como posibles dificultades técnicas de impresión una regla obligada es la legibilidad de las formas que participan en él y su consiguiente sencillez de exposición.

De todas formas en este punto la tecnología de reproducción de originales (que ha marcado con su evolución absolutamente la historia del diseño), se ha perfeccionado en los últimos años de una manera tan radical que se aprecian por esta sólo causa claras diferencias entre la actual generación de diseñadores (con un uso desinhibido de los colores, de las líneas finas, de variados matices y tonos antes imposibles de garantizar su exacta reproducción) y la generación de Cruz Novillo (donde las formas son compactas, los colores -si los hay, ya que no suelen utilizar más que el negro- son los básicos, las líneas son pocas y gruesas).

"La formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado."¹⁰⁹

Incluso históricamente podemos trazar una panorámica en la que se observa una relación inversa entre complejidad y modernidad. Desde el siglo XIX con sus complicados rótulos, tarjetas,

¹⁰⁹ DONDIS (1984), p. 133.

carteles, etc., hasta nuestros días con la potencia de planos sin matices, símbolos sintéticos luchando por asomar la cabeza entre la maraña de grafismos, ha habido una progresión simplificadora.

Dentro de las diferentes escuelas de diseño y de los diferentes estilos, sobre todo a partir de la sistematización de las reglas de estas materias que realizaron los teóricos de la Bauhaus y de la Escuela de Ulm, es habitual una tendencia a condensar al máximo los posibles contenidos conceptuales en el menor espacio formal posible, por necesidades de economía perceptiva.

Lo sorprendente es que mientras la tendencia histórica es a simplificar, a sintetizar, la facilidad reproductora que proporciona la actual tecnología permite imágenes cada vez más complejas, pero la necesidad de hacerse ver en un entorno comunicacional sobresaturado obliga de nuevo a una mayor síntesis.

Cuando Cruz Novillo comienza a diseñar los sistemas de reproducción de originales son todavía problemáticos pero no es ésta la causa sino su conciencia de una necesaria clarificación del mensaje en la complejidad del mundo visual lo que le hace tomar la determinación de un "despojamiento" o "unificación" formal de su producción gráfica.¹¹⁰

¹¹⁰ Simplificar, según Bruno Munari, significaría "que hay que resolver los problemas a la vez en una única solución."

MUNARI, Bruno (1985): ¿Cómo nacen los objetos? Barcelona. Ed. G. Gili, p. 134.

Parecería que siguiera las leyes "gestálticas" de la "buena" organización compositiva: regular, simétrica y simple.¹¹ En efecto, todo lo que signifique falta de equilibrio, provisionabilidad, exageración o distorsión, está alejado de la línea marcada por su diseño.

Imagotipos, pictogramas, ideogramas

Una de las partes más significativas de la producción gráfica de José María Cruz Novillo es en sus inicios un conjunto de series de ilustraciones condensadas, de pictogramas y de imagotipos en general (Fósforos del Pirineo, señalizaciones para centros educativos, normas para construcciones del Ministerio de la Vivienda, señalética de las Universidades Laborales del Ministerio de Trabajo, etc.). En aquellos momentos tenían mínimas referencias donde contrastarse aunque hoy en día resulta difícil, a la vista del abundante material disponible, imaginar el páramo documental de los años sesenta en estos temas.

Cruz Novillo se puede considerar un auténtico pionero en este campo, ya que realiza centenares de imágenes condensadas sobre conceptos de todo tipo. En el caso de signos más o menos figurativos pero significativos, bien sean imagotipos en general o pictogramas (imágenes con un primer y único significado) o

¹¹ " En la teoría Gestalt de la percepción, la ley de Prägnanz denomina "buena"(regular, simétrica y simple) aquella organización psicológica en la que prevalecen estas condiciones. Por contra una composición exagerada, distorsionada y emocional no es "buena".

ideogramas (imágenes con simbologías más complejas), la simplificación era obligada -lo sigue siendo-, exigida para que fueran visualizados e identificados hasta en las condiciones más adversas. Se reducen sus formalizaciones gráficas a sus rasgos más esenciales, a su abstracción máxima. El sacrificio de cualquier detalle que no sea absoluta e indiscutiblemente esencial es habitual. Se llega al extremo de que pierdan legibilidad o sentido total estos signos observados de cerca o en detalle a condición de que ganen en nitidez vistos de lejos o reducidos.

Más que figuras o representaciones icónicas, figurativas de realidades, estos imagotipos son signos, trazos significantes, símbolos gráficos que expresan conceptos mayores. Al abstraer sus formas y reducir sus expresiones a mínimos formales pero significantes alcanzan un carácter más universal.

"La abstracción hacia el simbolismo requiere una simplicidad última, la reducción del detalle visual al mínimo irreductible. Un símbolo, para ser efectivo, no sólo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse."¹¹²

No se necesita una detallada descripción de cada concepto ya que los identificamos con facilidad si se nos proporcionan unos sencillos aunque significantes indicios. Es realmente sorprendente "...cómo el ojo humano percibe un conjunto de formas y cómo tiende

¹¹² DONDIS (1984), p. 88.

a completar el conjunto con conexiones imaginarias para formar una unidad con todos los fragmentos dispersos."¹¹³

Es totalmente característico del estilo de José María Cruz Novillo en una primera época su admirable capacidad de simplificación de las imágenes que ilustra. Incluso se puede hablar de un juego visual con el espectador en el que éste es atraído por la forma en que con un número reducidísimo de líneas se expresa una figura. Las series de cajas de cerillas pertenecientes a Fósforos del Pirineo, primer importante éxito popular del joven Cruz Novillo, causaron la admiración de la gente porque suponían una exhibición de habilidad simplificadora en la expresión formal de figuras.

Estas las componían líneas muy gruesas, realizadas con regla y compás, sin más detalles que los imprescindibles y con colores planos. Todos estos datos formales no son simplemente descriptivos sino que significan todos y cada uno, obsérvese, una clara limitación de elementos conformantes: los trazos gruesos rechazan la complicación de número y combinaciones de líneas, la geometría elude las interpretaciones subjetivas de los trazos, y los colores planos eliminan las diferentes lecturas tonales y de iluminación, así como llevan a la descripción directa del plano. En un mundo gráfico anclado en antiguos pictoricismos y subjetivas visiones "detalladas", el impacto de esa limpieza de planteamientos supuso la garantía profesional de una carrera gráfica que no haría desde

¹¹³ MUNARI (1985), p. 335.

entonces más que insistir, ahondar y llevar a sus últimas consecuencias esa simplificación de formas.¹¹⁴

Logotipos, logogramas, iniciales

En el momento en que entramos en el terreno de los logotipos, uno de los núcleos centrales del diseño institucional en general y de Cruz Novillo en particular, y examinamos la manera en que se afronta la exposición formal de una palabra, unas siglas o una inicial, las características que estábamos destacando se agudizan más.

Las palabras se condensan al máximo. Incluso se comienza por la propia denominación de la institución que, en un afán por resultar más fácilmente legible, memorizable, accesible, etc. reduce su nombre, a veces, e incluso lo contrae (Correos, en vez de Dirección General de Correos y Telégrafos, V Centenario, en vez de Quinto Centenario del Descubrimiento de América, etc.), cuando no utiliza unas siglas (RENFE, TVE, etc.), o simplemente su inicial (T, de Tesoro Público; C, de Construcciones y Contratas, etc.), aunque en este último caso necesite siempre el apoyo del nombre completo cerca de la inicial.

¹¹⁴ Refiriéndose al estilo general de los símbolos gráficos de Cruz Novillo, Satué dice que "...tienen el inconfundible aire de familia de su trazo grueso y regular, con preferencia por el blanco y negro, elementos característicos de esa especialidad del diseño gráfico." SATUE (1992), p. 125.

Si efectivamente las instituciones utilizan los recursos de la simplificación máxima posible -sin perder personalidad, por supuesto- para obtener esa atención por parte del usuario y reducen su nombre verbal, por esa misma razón la imagen se reduce a su más escueta esencia, por cuestión de funcionalidad.

Abraham Moles nos da esta pauta de comportamiento que debe seguir cualquier diseñador, el "ingeniero del entorno" según él le llama:

"El diseñador gráfico tiene la misión de facilitar la legibilidad de ese entorno. Así, los signos, símbolos y esquemas deberían ser en sus manos el producto de una abstracción de los elementos reales o el resultado de una convención arbitraria. Porque, como el alfabeto o los signos matemáticos, el proceso de esquematización es el proceso mismo de la inteligencia; y porque, en consecuencia, comprender es esquematizar."¹¹⁵

Así pues decíamos que en el caso de los imagotipos Cruz Novillo establecía para una lectura más nítida la exhibición de sólo sus elementos formales esenciales. En el caso de los logotipos sucede lo mismo pero acentuado al contar la tipografía con la

¹¹⁵ RICARD, André (1991): Storia del disegno industriale. Milán. Ed. Electra. También se habla de la jerarquización de la realidad mediante el esquema en COSTA, Joan y MOLES, Abraham (1991) Imagen didáctica. Enciclopedia del Diseño. Barcelona. CEAC, p. 18.

facilidad reductora que supone la posesión de contados elementos lineales para su comprensión.

En el caso de una o varias palabras que componen un logotipo el problema consiste en dar una unidad formal que agilice su más rápida lectura y eliminar los obstáculos visuales que puedan entorpecerla. Para ello Cruz Novillo selecciona una tipografía "fácil" (clásica, egipcia o grotesca, con una "legibilidad" convencional), sin anchuras, alturas, inclinaciones, deformaciones ni espaciados que se salgan de los habituales. Incluso, a no ser que el logotipo vaya a funcionar sin apoyos gráficos (como en el caso de "Patinópolis" o en el de "INNER", en que el signo particularizador está incluido en el tratamiento gráfico del logotipo), no introduce especiales connotaciones conceptuales o simbólicas al tratamiento tipográfico, sino que suele "neutralizarlo" (la Comunidad de Madrid o el V Centenario tienen un signo bien característico pero el logotipo o expresión gráfica verbalizable tiene un tratamiento absolutamente aséptico).

Si es un logograma, o símbolo gráfico compuesto por siglas, el problema es aún más interesante porque los elementos del juego son más reducidos de número. Por un lado siempre los juegos con pocos elementos suelen ser los más apasionantes, porque entonces las reglas son también menores en cantidad pero mayores en importancia y de alguna manera la trama lúdica es más evidente, más sencilla de observar y más difícil de manejar. Cruz Novillo tiende, en general a convertir estas siglas en un simple grafismo

condensado que de hecho actúa como una inicial, aunque con más elementos.

Pero las iniciales van a ser tratadas por Cruz Novillo de una forma especial, porque van a perder la fuerza verbal en beneficio de la potencia visual, es decir que las va a convertir de hecho en signos con formas referentes a un tipo capitular.

Al haberse reducido los elementos verbales a su mínimo número y necesitar mostrar un significado tan enorme -todo el concepto de lo que es la institución- que el diseñador debe dar con una forma especialmente concreta, simplificada, total. Cruz Novillo sabe que una inicial no es suficientemente garante de identificación verbalizable y la hace ir acompañada por su expresión tipográfica completa, no arriesgándose a la duda de su posible falta de funcionamiento como imagen autónoma. El problema de las iniciales, no sólo en este diseñador, es que suelen reducir el significado tan enormemente, y alcanzan tal grado de formalización abstraída, que son identificadas con facilidad con los imagotipos. Queremos decir que su formalización suele ser tan recreada que muchas veces pierde importancia la legibilidad que inicialmente se les programó, en beneficio de la plasticidad o de la brillantez gráfica. De hecho es normal esa utilización como meros signos. Lo mismo que les sucede a los imagotipos, por lo que, hablando con realismo, se deberían incluir a las iniciales dentro del grupo de los signos, a pesar de su origen verbal.

Cruz Novillo condensa en estas palabras su visión de estos signos:

"En esos seis centímetros cuadrados misteriosos de un símbolo, de un signo, que están hechos además en tinta china negra, que están utilizando un catálogo de incidencias mínimo, dos tipos de ángulo, la línea recta, la curva,... es donde está todo por descubrir. La verdadera innovación se produce en el territorio de lo que es de toda la vida, lo contrario no es innovación, es circo o cosas así."¹¹⁶

Estas palabras nos dan la idea de la sobriedad de su mentalidad creadora. El utiliza los elementos formales más conocidos ("de toda la vida"), los de más fácil comprensión, con un mínimo de número y de artificio ("catálogo de incidencias"), para que su juego sea comprensible al máximo, y los sitúa de tal manera que sean apreciados como nuevos, dándoles otra visión insospechada, un "cómo" diferente ("la innovación").

Y realiza una interesante referencia en contra de la acumulación gratuita de elementos formales en una creación de diseño: "lo contrario no es innovación, es circo o cosas así."

Cruz Novillo dejó sin posibilidad de duda el camino expedito para los siguientes diseñadores entre otras en una cuestión: la simplificación. Incluso teniendo en cuenta el hecho de la limita-

¹¹⁶ MUELA (1985), p. 14.

ción estilística que supone el mundo del diseño al deber adaptarse a las necesidades de cada encargo, podemos afirmar que el relativo, si se desea expresar así, estilo del diseñador Cruz Novillo es el de la sencillez.

La geometría en el diseño institucional de Cruz Novillo

Cuando Cruz Novillo hablaba del diseñador gráfico como alguien que antes que nada es diseñador, sin adjetivo, no lo hacía sino reconociendo una realidad como es la necesidad de una mente globalizadora, capaz de abstraer toda una compleja problemática que hay detrás de cada pequeño grafismo.

En el mundo del diseño institucional lo habitual es que un encargo lleve dentro de sí una amplitud de pequeños encargos a su vez. Son características las tareas de diseño de conjuntos, de series de objetos así como los estudios de fases de desarrollo y evolución de un problema en el espacio y en el tiempo.

En fín, las generalizaciones son materia normal en este campo. La abstracción formal se convierte en absolutamente necesaria, en imprescindible, para dar respuesta a esos problemas. Casi siempre una creación o selección de una imagen, sea verbal o no, supone tener en cuenta multitud de situaciones en que se va a desenvolver, lecturas posibles, distintos públicos que van a hacer uso de ella, cambios en el tiempo, implantaciones varias, etc.: lo que se necesita es una imagen polivalente, un "comodín".

Todo esto precisa una tremenda abstracción necesaria en la búsqueda de la imagen. Por esto mismo ella adquiere en su conformación un aspecto sólido, contundente, simple y poco dado a detalles que no sean absolutamente necesarios.

"Por abstracción debe entenderse, primeramente, el realce de las características de una categoría que mejor la identifiquen (la hacen reconocible) y, en segundo lugar, la supresión de aquellas características que no son básicas para comprenderla (la percepción de sus relaciones con otras categorías)."¹¹⁷

Pero dentro de ese empeño de abstracción y generalización se puede tender a limitarlo o a llevarlo a sus últimas consecuencias,¹¹⁸ como hace Cruz Novillo.

"Personalmente, prefiero diseñar un bosque a diseñar un solo árbol; una colección de libros más que un solo libro."¹¹⁹ dice, uniéndose a esta tendencia creadora que prefiere la dificultad de la búsqueda generalizadora, con todo lo que supone de gran juego formal.

¹¹⁷ TURNBULL, Arthur T. & Russell N. Baird (1986): Comunicación gráfica. Mexico D.F. Editorial Trillas, p. 40.

¹¹⁸ DONDIS (1984), p. 35.: "El significado inherente a la expresión abstracta es intenso; cortocircuita el intelecto, poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente."

¹¹⁹ MIRANDA (1991), p. 20.

Partiendo de la base de una simplificación en el diseño como forma de abstraer y condensar la imagen, la geometría se presenta como una referencia ineludible.

Existen diversas posibilidades de actuación dentro del mundo compositivo del diseño. Wucius Wong las divide en formales e informales, según si son geométricos sus elementos o no.¹²⁰

Es habitual una tendencia al juego compositivo "formal", por razones de legibilidad, mayor abstracción, facilidad de objetivación manipuladora, etc., pero existe una propensión, dentro de las últimas corrientes diseñadoras al "informalismo". Pero al margen de la importancia coyuntural que posean lo cierto es que las dos clases de composiciones tienen, como dice Wong, "una estructura matemática subyacente". En el caso de la geométrica es evidente, explícita. Y en el caso de la "informal" está regida su composición por elementos menos mensurables en apariencia matemáticamente pero igualmente valorables porque sus esquemas formales deben cumplir las reglas adecuadas de equilibrio, pesos y medidas, ritmos y centros concretos perceptivamente correctos, al igual que, a la postre, los geométricos.

Así que trazos aparentemente "orgánicos" y nada fríos ocultan, sin duda equilibrios mensurables, al margen de que en general en

¹²⁰ "Una composición formal contiene una estructura matemática subyacente que gobierna con rigidez las posiciones y las direcciones de los elementos. Las normas están predeterminadas; no se deja nada al azar. Los elementos se ordenan en repetición, según la forma, el tamaño, la posición, la dirección y/o el color."

WONG, Wucius (1988): Principios del diseño en color. Colección Diseño. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 10.

diseño al jugar con elementos muy esquemáticos y condensados suele hacer más evidentes sus contrapesos estructurales.¹²¹

Pero Cruz Novillo está dentro de la línea más extremadamente formal ya que utiliza la geometría como regidora de todas sus expresiones gráficas, aunque no está precisamente sólo al considerar así a la geometría, porque ésta es materia utilizada habitualmente por cualquier diseñador como medio de objetivación formal:

"Una observación a propósito de los logotipos se refiere a las constantes que se aprecian en ellos, lo que llevaría a pensar que existen esquemas culturales de los que inconscientemente no pueden sustraerse los creadores y que se repiten ostensiblemente en todo el mundo. De 1940 a 1960 el discurso de la marca se refleja gráficamente en formas muy geométricas - el cuadrado y el círculo- con preponderancia a la tendencia estática y con un simbolismo frío y bastante impersonal. La influencia directa de la Bauhaus alemana (1923- 1933) y del estilo suizo que en la década de 1950 se propagó al mundo entero con la época del funcionalismo y de las teorías estructuralistas y del Minimal Art entre los artistas y pintores (Carl André, Judd, Morris y Sol Levitt

¹²¹ Según Wong, las composiciones formales tendrían los siguientes criterios para ser valoradas: Gravedad (peso y equilibrio), contraste (diferencias visuales), ritmo (movimiento) y centro de interés (punto focal).

WONG (1988), p. 14.

en EE.UU. y Morellet en Francia), se hicieron sentir de forma notable."¹²²

Y hay que recordar que en el campo del diseño la escuela de Ulm (1954-1968), con su "programa pedagógico que trataba de integrar la ciencia del diseño", va a influir en todos los diseñadores de los sesenta y setenta con su concepto de "usar las formas como en gramática se usa la sintáxis".¹²³

Teóricamente, un diseñador parte de unas bases formales iniciando su indagación gráfica en las formas geométricas primarias, para después perfilar su juego creativo de acuerdo a las características conceptuales específicas de cada encargo. Es realmente sorprendente comprobar la insistencia de la mayoría de los diseñadores en la utilización de geometrías cercanas a las primeras formas. Parece, por su abrumadora mayoría, que los diseñadores desearan haber inventado ellos mismos estas formas¹²⁴.

Ciertamente el diseño precisa de ese encuentro con las formas originarias porque son las más abstractas y por eso las más

¹²² LARCHER, Jean (1988). Texto sobre imagenes de marca publicado en LA LETRA de Gérard BLANCHARD, Gérard (1988): La letra. Enciclopedia del diseño. Barcelona. Editorial CEAC, S.A., p. 137.

¹²³ SATUE (1992), p. 52.

¹²⁴ SATUE (1992), p. 75: "La geometría ha sido un lenguaje formal sobreutilizado por los diseñadores de imagen de identidad corporativa."

suggerentes, las más ambiguas¹²⁵, las más modulares¹²⁶, las más ancestrales, las más reconocibles por el subconsciente, las más "culturales", las más orgánicas, las más auténticas, las más puras, las más totales.¹²⁷

En el caso de José María Cruz Novillo la geometría no solo es habitual sino que es absolutamente constante. Así como en otros creadores la geometría es relativa al ser utilizada en combinaciones más o menos secundarias o terciarias, en Cruz Novillo podemos decir que es total, rotunda. Al utilizar los elementos geométricos más básicos posibles -siempre tiene una tendencia a la máxima sencillez y ésta consiste en retroceder a las bases formales, a los orígenes geométricos- su diseño adquiere un

¹²⁵ Como ejemplo del poder de abstracción por medio de la geometría, destacaríamos el hecho de con qué facilidad se provoca una ambigüedad conceptual con las propias formas geométricas más sencillas. Simplemente citar "El rombo y el paralelogramo son figuras generadoras de esta ilusión óptica, por cuanto el ojo se resiste a verlas como formas planas. Son numerosas las formas a las que se extiende el rechazo del ojo a verlas planas."

PORTER, Tom /Sue Goodman (1984): Manual de técnicas gráficas. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 10.

¹²⁶ "Sabemos que las formas básicas son tres (círculo, cuadrado y triángulo), pero la acumulación de estas tres formas genera solamente dos tipos de estructuras base: la cuadrada y la del triángulo equilátero. Una superficie cubierta de discos, nos da una estructura de triángulo equilátero. Por ello podemos hacer experimentos sobre estructuras preparadas, triangulares o cuadradas, buscando qué otras formas se pueden hallar como estrechamente vinculadas al retículo."

MUNARI (1985), p. 254.

¹²⁷ "La Abstracción Geométrica parece ser un descubrimiento del siglo XX, que sintetiza una aspiración hacia un simbolismo de cifras, de formas y de colores, un gusto por el choque visual, los ritmos naturales, el azar, la ausencia de sentimiento personal..."

Texto de Bernard FAUCHILLE (1989), del Museo de Bellas Artes Cholet, incluido en Arte Geométrico en España 1957-1989. Madrid. Editado por Ayuntamiento de Madrid, p. 59.

aspecto más "objetivo" que en los demás. Incluso, dentro de toda esta tendencia simplificadora y geometrizante que es característica de la mayor parte del diseño gráfico se pueden observar variantes múltiples sobre distintas angulaciones de las líneas, diferentes tipos de curvas, elipses y óvalos dentro de muchos posibles formatos, tangencias y enlaces varios, etc., en general variantes infinitas dentro del complejo mundo de la simplicidad, si se nos permite este juego retórico. Muchísimas son las geometrías a elegir, infinitas, desde las más elementales a las más sofisticadas, de los juegos con dos formas básicas a los de componentes numerosos, sin por ello perder ni su sencillez total ni su geometría total. Entre toda esa gama de posibilidades debemos situar a Cruz Novillo en la parte del espectro más baja, es decir, la de menos elementos en juego, la de mayor sobriedad y esquematismo.

Podríamos decir, por todo este tipo de razones, que el diseño de Cruz Novillo es, entre todos, el más geométrico.

Los módulos

"El orden hace referencia a la relación entre las partes de un todo. La percepción del orden presupone, por tanto, que las partes se diferencien entre sí. Cuanta mayor sea la claridad con

que lo hacen, más fácil resulta reconocer el principio de orden que las relaciona."¹²⁸

Hans Daucher nos ofrece el principio organizativo de cualquier discurso visual que es el descubrimiento de las claves sintácticas, de sus unidades lingüísticas, la exteriorización de sus módulos de acción, cuando se valen de los esquemas más simples esas narraciones.

El módulo es la unidad de acción en el discurso y es lo que subyace en el ritmo de su lectura.

O bien, visto desde otro punto de vista:

"El paso de las texturas a las estructuras es también una cuestión de escala", dice Bruno Munari¹²⁹, y nos dá así una explicación de la expresividad de las formas simples como claves estructurales de las formas complejas, al verlas de cerca, utilizando el microscopio.

Cruz Novillo utiliza desde sus primeros momentos los módulos como las unidades gramaticales de muchos de sus signos institucionales. Con ellos establece las bases lingüísticas de cada grafismo. Y no sólo los utiliza sino que su característica

¹²⁸ DAUCHER, Hans (1978): Visión artística y visión racionalizada. Col. Comunicación Visual. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 65.

¹²⁹ MUNARI (1985), p. 127.

sería que hace lo posible por hacer evidente su funcionamiento. El juego geométrico y abstracto lo desarrolla a menudo por medio del lenguaje modular.

Lo cierto es que la utilización del módulo como representación simbólica de una determinada textura, de un determinado tejido, como significante de un conjunto es absolutamente un tema mayor en diseño, en muy diversas aplicaciones, y no sólo en la institucional.

Cruz Novillo la utiliza como una de las bases de su diseño porque tiene una doble vertiente en el juego gráfico que propone. Por un lado la estrictamente geométrica donde el módulo es conjugable perfectamente con sus iguales, unido, alineado, enlazado, contrapuesto con ellos y realizando a su vez un juego matemático más generalizador. Y por otro lado la vertiente conceptual y simbólica (aunque este simbolismo al igual que el de la flecha es muy ambiguo), donde el módulo expresa su realidad autosuficiente como unidad a la vez que su pertenencia a un conjunto donde con sus iguales conforma una realidad superior, otra unidad más compleja, abstracta significante de otras realidades.

Podríamos decir, pues, que el módulo es una de las claves de la estructura visual del diseño de Cruz Novillo y sirve como pieza esencial del lenguaje gráfico a exhibir en ese espacio mínimo, de tiempo y lugar, de que dispone un signo institucional.

"La característica principal de una estructura es la de modular un espacio, dando a este espacio una unidad formal y facilitando el trabajo del diseñador que, al resolver el problema básico del módulo, resuelve todo el sistema."¹³⁰

La técnica combinatoria en el diseño institucional de Cruz Novillo

Uno de los principios de un sistema combinatorio es que las reglas sean claras, explícitas y, en lo posible, escasas.

Y las formas simples, geométricas, suponen el establecimiento de unas bases conocidas, de un lenguaje de elementos muy sencillos y reconocibles por el espectador. Esto da lugar a que su conjugación sea más compartible.

Para Jordi Pericot "el juego es el 'locus' del significado, es ahí donde toman significado las imágenes. Al establecer el juego precisamente una relación entre las imágenes y el estado de las cosas, a través del juego. Participar, y participar en un juego, requiere ser competente en cuanto a sus normas y así comprender el significado de los elementos del juego."¹³¹

¹³⁰ MUNARI (1985), p. 250.

¹³¹ PERICOT, Jordi (1988). Texto en La innovación en el diseño y sus protagonistas. Sevilla, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. Editado por el Centro de Promoción del Diseño y Moda. Madrid. Ministerio de Industria y Energía. Septiembre, p. 165.

Las reglas geométricas básicas cumplen su condición de abstractas y reconocibles, es decir, son perfectos elementos para una interrelación visual.

Y además de ellas parten las otras más complejas. Utilizadas como módulos las primeras combinaciones entre las formas geométricas son también enormemente sugerentes. Sus juegos, y desde luego la propia evidencia de ellos, suponen un espectáculo formal cargado de connotaciones conceptuales.

Un triángulo equilátero tiene un lado común a otro triángulo igual, y éste a su vez uno que también pertenece al siguiente... y al llegar el sexto resulta que hemos llegado al primero, y lo sorprendente es que entre todos hemos conformado exteriormente un hexágono, que a su vez es una representación isométrica de un cubo...El atractivo del juego es absoluto. Y lo es igual si invertimos la dirección. Si a un cuadrado lo dividimos por sus diagonales nos encontramos con los triángulos rectángulos, que a su vez son símbolos de puntas de flecha...

Todos estos hallazgos, que naturalmente es el espacio que surca el diseño de Cruz Novillo, son muy sencillos, muy conocidos, muy fáciles, enormemente compensables, obvios, etc. pero sobre todo absolutamente eficaces, rotundamente seguros e inequívocamente funcionales a la hora de una utilización gráfica. Sólo falta activarlos, mostrarlos, y eso ya es un problema de crear la manera de decirlo, pero la materia a conjugar ahí está.

Uno de los juegos más antiguos es el Tangram, de procedencia china y consistente en "una lámina cuadrada de cartulina o de madera, dividida en siete partes de formas distintas. Combinando entre sí, por contacto, algunas o todas esas piezas se forman muchísimas figuras."¹³²

En efecto, el juego con figuras geométricas simples es utilizado clásicamente desde hace siglos, todo el mundo ha reflexionado ante las coincidencias que provocan las uniones y desuniones de unas piezas de un rompecabezas geométrico. Pero cómo transmitir ese hallazgo y hacer partícipes a los demás de esas coincidencias, cómo hacer evidente ese hallazgo a otros de manera gráfica es el problema que plantea Cruz Novillo.

Lo más interesante de la combinatoria formal que Cruz Novillo realiza en sus diseños no es el juego en sí sino su explicitación. La manera en que nos lo muestra, el modo en que lo comparte con nosotros, los espectadores. Podríamos decir que ahí está una de las claves de su manera de hacer, de su "estilo".

Y desde luego apuntar un hecho característico de estos creadores que muestran la estructura y explicitan el juego interno: la pérdida de la inocencia. Es decir, Cruz Novillo se decanta así claramente en su diseño por una utilización de la racionalidad, desvelando la estructura, mostrando el módulo, enseñando el juego. "Su mayor precisión nos da la oportunidad de aguzar nuestra

¹³² MUNARI (1985), p. 252.

concepción de lo que implica el proceso de diseño."¹³³ Lo cual no es obstáculo para una incorporación en el momento adecuado de la intuición.

Veamos ahora cuál es la posición del creador Cruz Novillo ante el receptor de su mensaje, y por qué esta disposición va a definir la composición.

Dentro del mundo del diseño pueden utilizarse muy distintas técnicas de comunicación como manera de establecer el mensaje. Podríamos realizar una aproximación a este tema tomando como base una clasificación de características combinatorias que ofrece Donis A. Dondis en su libro La sintáxis de la imagen¹³⁴. Sin ser una lista excluyente, nos puede servir como referencia de opuestas tendencias compositivas dentro de las técnicas diseñadoras:

Simetría-asimetría

Equilibrio-inestabilidad

Unidad-fragmentación

Neutralidad-acento

Reticencia-exageración

Predictibilidad-espontaneidad

Sutileza-audacia

Opacidad-transparencia

¹³³ ALEXANDER, Christopher (1969): Ensayo sobre la síntesis de la forma. Buenos Aires. Ed. Infinito, p. 15.

¹³⁴ DONDIS (1984), pp. 123-147.

Coherencia-variación
 Sencillez-complejidad
 Realismo-distorsión
 Plano-profundo
 Pasividad-actividad
 Regularidad-irregularidad
 Abstracción-representación

Quisieramos destacar, en primer lugar, la localización de Cruz Novillo y su diseño en el primer concepto de cada dualidad expuesta por esta teórica de la imagen, y su rechazo inicial, consiguientemente, del opuesto colocado a su derecha.

En realidad son los conceptos más "conservadores", se podría decir, pero también los más clásicos y, a la larga, los más estables y perdurables, como bien había anunciado el propio Cruz Novillo en su posicionamiento inicial ante un diseño.

Ya hemos hablado de la sencillez como opuesta a la complejidad, en el diseño de Cruz Novillo, o de la abstracción como característica sobre la representación. Quisiéramos, sin embargo, llamar la atención sobre la serenidad o la estabilidad, opuesta a la actividad o la inquietud, porque es definitoria del carácter de inmutabilidad que considera esencial para hacer perdurable una imagen de Identidad.

A pesar de haber hablado de clasicismo y conservadurismo al referirnos al diseño de imagen institucional de Cruz Novillo, debemos apuntar que la propia Dondis nos ofrece una serie de características que definirían a técnicas funcionalistas, unidas de siempre al diseño (la forma sigue a la función), y que coinciden absolutamente con los conceptos que formalmente exhibe este diseñador. Esta es la lista:

Simplicidad, simetría, angularidad, abstracción, coherencia, secuencialidad, unidad, organización, economía, sutilidad, continuidad, regularidad, aguzamiento y monocromaticidad.¹³⁵

Ya hemos hablado de algunas como la simplicidad, la abstracción o la organización. La monocromaticidad de Cruz Novillo la rozamos al hablar de la simplificación por causas técnicas y por evolución histórica, destacando la necesidad de hoy en día ofrecer propuestas fuertes para resaltar entre la jungla comunicacional por lo que el diseñador tiene una tendencia a la reducción de colores que ofrezcan una diferencia con el cúmulo cromático de imágenes que nos rodean.

Entre las demás queremos detenernos un momento en la economía, como fundamental entre las características funcionales del diseño de este creador, en varios sentidos. Uno de ellos sería la previsión de la reducción de la problemática de las implantaciones de sus imágenes institucionales por medio de su fácil adaptabili-

¹³⁵ DONDIS (1984), pp. 157-165.

dad a cualquier medio. Cruz Novillo sabe que una marca es cara (en todos los sentidos) de implantar si son complicados de montaje sus elementos, por lo que realiza una labor de allanamiento de posibles obstáculos en el estudio, al planear la imagen. Quizás la prueba de ésto se encuentra en los manuales de identidad que no ofrecen especiales indicaciones ni complicados procesos de implantación, lo que significa un diseño previsor y altamente eficaz.

Una forma extraordinaria: la flecha

Existe en Cruz Novillo una forma que se utiliza habitualmente en diseño, pero que él la va a llevar a un auténtico desarrollo multidireccional a lo largo de su trayectoria: la flecha.

En el diseño gráfico se consideran a las flechas como piezas particularmente preciosas, porque concurren en ellas la posesión de una geometría fácil y sencilla y a la vez un enorme atractivo signifiicante.

La verdad es que es un caso extraordinario porque normalmente las formas básicas de la geometría son excesivamente abstractas, ambiguas, indeterminadas en sus primeras combinaciones, y precisan de una evolución mínima para alcanzar significaciones aceptables. Sin embargo, la confluencia de tres simples líneas es suficiente para componer una flecha, poseedora inmediatamente de una carga representacional muy importante.

Se suelen utilizar abundantemente en todo tipo de grafismos. Logotipos o signos de identificación de muy diferentes ámbitos llevan flechas.

¿Qué significan las flechas? Muchas cosas, se podrían decir. Y nada concreto también. Simbólicamente son totalmente ambiguas aunque se pueda inmediatamente interpretar que son signo de dirección. Esto implica un cierto simbolismo, sin duda. Pudiera decirse que son signos imperativos, o indicativos, o sugerentes de movimiento.

" La utilizo como una forma que está cargada de significación, pero sobreentendida. Es simbólica en el sentido de que representa una gama muy grande de acontecimientos: la dirección, la distribución, la apertura, el avance, el retroceso, la ascensión, el descenso... Es decir que semánticamente es muy rica."¹³⁶

Ancestralmente es uno de los signos más aceptados por la percepción humana y además es uno de los conceptos visuales más universalmente aceptado.¹³⁷

¹³⁶ Entrevista (1992).

¹³⁷ Desde las cuevas prehistóricas hasta los "graffitti" neoyorquinos (y ahora madrileños, romanos, parisinos, etc. etc. también) están cuajados de flechas.

Perceptivamente es muy reconocible por todo el mundo y su carga conceptual solamente sería superada por imágenes de presencia directa humana, figuras enteras, caras, ojos.

Se compone de una línea, significativa abstracta de camino o discurso, que no define su principio -ni gráfico ni conceptual-, y que sí define su final por medio de unos trazos en "V" - en realidad otras dos líneas que tampoco se sabe dónde comienzan pero que también confluyen con la primera terminando las tres en un punto- que indican que hay algo en ese final de la línea, en el final del camino.

Desde el punto de vista estricto de la geometría, su conformación más común es tres líneas rectas que, con dos ángulos sumados de 45 grados, acaban en el mismo punto.

Cruz Novillo, de siempre buscador de "las formas más sencillas que posean los conceptos más complejos" será uno de los artistas obsesionados por este símbolo durante muchos años, y uno de sus mejores intérpretes, en el sentido de una utilización adecuada y pertinente, ante el indiscriminado uso que se suele hacer de ella.

Lo utilizará como constante ilustración (en todas las cubiertas del anuario de El País de 1982 a 1992) y motivo de juegos conceptuales en imágenes de identidad institucional muy diferentes y en muy distintas épocas de su trayectoria (Fábrica de aviones

Aerresa, Centro de Desarrollo Tecnológico Industrial, Autopistas Urbanas, RENFE, Editorial Timón, Oficina Municipal de Información al Consumidor, etc.).

Capítulo 6

OTROS DISEÑOS DE CRUZ NOVILLO

"Creo que hasta ahora, excepto billetes y sellos, había diseñado todo."¹³⁸, dice Cruz Novillo al ser encargado del diseño de los nuevos billetes del Banco de España en 1982.

Lo cierto es que dentro del diseño gráfico las realizaciones tuyas tocan una enorme variedad de temas.

El bloque principal, por su repercusión, es el diseño de identidad institucional, pero existen otros campos ampliamente tratados.

Aunque este estudio esté centrado sobre todo en el diseño de identidad institucional, vamos a tratar brevemente de otros campos del diseño importantes por varios conceptos, en su vida profesional.

¹³⁸ CAÑIL, Ana (1982): Revista Mercado, N. 38, Madrid, 5-11 de marzo, p. 37.

Diseño de identidad y política

Aunque es una faceta muy pequeña dentro de la trayectoria de Cruz Novillo, se ha convertido en muy conocida por la repercusión de los signos que realizó. En los años de la transición política se produce una eclosión del mundo de la imagen que ya hemos apuntado, pero que va a llevar a los recién legalizados partidos políticos a conformar sus propias imágenes gráficas.

Cruz Novillo va a ser un excepcional protagonista en este nuevo panorama porque va a colaborar con los dos partidos más votados en las primeras elecciones democráticas. Por un lado cuidará la imagen de Unión de Centro Democrático (UCD), participando en el diseño de su campaña de 1977, con la que llegará este partido al poder.

" Fue un contrato, como yo había sido publicitario durante años de mi vida, las mismas personas de Clarín (Agencia de publicidad en la que Cruz Novillo trabajó), que recibieron un encargo de formar parte de un consorcio para hacer la campaña de las elecciones generales de la candidatura de U.C.D. En aquel caso es que encontraron dificultades para buscar 'jefes', dado que eran tres empresas y decidieron elegir una persona neutral para que coordinara, y ahí fui contratado como coordinador del equipo de visualizadores de la campaña de la U.C.D..."¹³⁹

¹³⁹ Entrevista (1992).

Pero por otro lado realizará el famoso rediseño del símbolo del puño y la rosa adoptado por el socialismo internacional, en su versión española, para la imagen de identidad institucional del Partido Socialista Obrero Español.¹⁴⁰

Aparte de esta coincidencia de diseños en el tiempo realmente anecdótica, y que da idea de la profesionalidad de Cruz Novillo, debemos apuntar que ha realizado otros diseños institucionales "políticos", como el de la imagen del PASOC, aunque de poco comparable transcendencia, por razones que hemos explicado poco referidas al diseño en sí.

Carteles

Lo cierto es que ésta es una de las facetas que se podrían considerar más "publicitarias" del diseño de Cruz Novillo. Aunque no podemos encuadrarla exactamente en el mundo de la publicidad más estricta, ya que tiene una curiosa y particular dinámica propia, la realización de carteles tampoco es una labor pura de diseño gráfico porque directamente implica la invitación a la compra de un producto.

El mundo del cartel posee unas características propias que rozan en muchos casos lo artístico y que de hecho ha llevado a sus mejores ejemplos a los museos. La relación histórica que establece

¹⁴⁰ SATUE (1992), p. 125.

el mundo artístico con el cartel desde finales del siglo pasado les ha llevado a influirse mutuamente.

"De hecho, la pintura, las escuelas pictóricas por ejemplo el cubismo, el constructivismo, el surrealismo, influyeron sobre el tratamiento del cartel, dándose también el movimiento inverso, ejemplo acabado de lo cual son las expresiones del "pop art", con la incorporación a la pintura del mundo de los carteles de la publicidad comercial."¹⁴¹

El cartel incluso ha llegado a convertirse en "poster", es decir, el propio cartel especialmente destinado a su utilización con la función de "cuadro" colgado en una pared.

Pero el mundo publicitario tiene unos condicionantes propios entre los que se incluye la actualidad inmediata y, con ella, el cuestionamiento de la perdurabilidad, menos evidentes en el diseño gráfico. Cruz Novillo mismo señala estas diferencias:

"Es curioso pensar que un cartel, cuanta más cantidad de redundancias tenga es más eficaz. Es lógico pensar que esté concebido y transcrito usando el repertorio formal que ese día está más de moda, porque es la forma en que más rápidamente consigue su comprensión y teóricamente, su eficacia de comunicación. No puedo pensar en un programa complejo de

¹⁴¹ DESSAU, Ricardo (1982): "Carteles de cine. El arte está en la calle." Revista Mundo, N. 123. Madrid, abril, p. 66.

Identidad Corporativa Institucional (sic) que esté concebido desde este punto de vista, porque la dimensión que adquiere de proyección en el tiempo es completamente distinta. Se está trabajando hoy para algo que va a tener que funcionar durante meses, años, décadas e incluso cientos de años."¹⁴²

Además el cartel le va a hacer realizar un juego visual más complejo al incorporar un número grande de elementos. Cruz Novillo va a realizarlos simplificando bastante, por bloques jerarquizados convenientemente, y con elementos ilustrativos -fotografías o dibujos- muy sencillos de lectura, pero siempre más complicados que sus obras habituales.

"En sus carteles el cine crea un lenguaje de comunicación propio, con códigos propios, al margen del mundo del diseño gráfico y publicitario en general."¹⁴³

El mismo no se acaba de encontrar bien en ese medio, según dice,¹⁴⁴ pero lo cierto es que lo ha frecuentado con asiduidad.

¹⁴² MUELA (1985), p. 16.

¹⁴³ Cruz Novillo a DESSAU (1982), p. 63.

¹⁴⁴ MARTINEZ (1986), p. 18. Cruz Novillo: "Mi actividad como cartelista no se me da bien, aunque he hecho muchísimos (...) El cine es un mundo cerrado que requiere mucha especialización, y en ese campo yo he sacado la pata fuera del tiesto; he actuado como generalista y el tono de mis carteles es más bien mediocre. Si me ha salido bien ha sido por casualidad. Pero al menos me he divertido."

Cruz Novillo ha sido desde siempre el realizador "oficial" de los numerosos carteles de la productora de Elías Querejeta, aparte de algunos de la de Emiliano Piedra.

Debemos destacar, en cualquier caso, las particularidades de esta productora, inspiradora, protectora y guía de cualquier realización "independiente" de calidad que se produjese en España desde finales de los años sesenta. Nombres como Carlos Saura, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón, Francisco Regueiro o Jaime Chávarri, entre otros, han tenido como base de partida a esta productora.

"He sido durante muchos años, sigo siendo, un dibujante de carteles de cine. Yo he trabajado para muchos directores del 'nuevo cine' español, y para productoras distintas. He trabajado para Manuel Gutiérrez Aragón, Pilar Miró, Manuel Summers, Luis García Berlanga, Martín Patino..."¹⁴⁵

De alguna forma, el concepto "publicitario", que aplicamos al principio en vez de llevar a Cruz Novillo a un terreno "comercial", debemos observar que se convierte en este caso en otro hecho "cultural", al comprobar que realizaba una función promocional informativa de un hecho con unas connotaciones específicas de ese tipo, al menos situándose en los parámetros de aquella época dura del cinema español.

¹⁴⁵ Entrevista (1992).

Posee, como hecho anecdótico y al margen del cine, además el Premio al Mejor Cartel Publicitario de la Bienal de Tel-Aviv.

Los billetes del Banco de España

Ciertamente uno de los diseños más conocidos de José María Cruz Novillo, aunque no se identifique su nombre con él sino en medios profesionales, es el de los billetes del Banco de España actualmente en curso.¹⁴⁶

Un diseño tan popular, de mayor uso y distribución, es difícil de imaginar, hasta el punto de que parece desbordar por sus variadas connotaciones que le llegan desde muy diferentes ángulos el área del diseño. Aunque carezca de la apariencia formal de un "cruznovillo"¹⁴⁷, hay que recordar que desde luego que es un diseño suyo, lastrado, eso sí, por especiales condicionamientos previos de seguridad en primer lugar, y de prejuicios conceptuales limitados por una tradición icónica muy arraigada.

Todavía, en la época del encargo, a finales de los años setenta, era inimaginable concebir una revolución formal como la

¹⁴⁶ Entrevista (1992).

¹⁴⁷ SATUE (1992), p. 125. Refiriéndose a Cruz Novillo: "En su haber cuenta con otro diseño enormemente popular, que casi todo el mundo ha tenido alguna vez en sus manos y que sin embargo no resulta tan fácil distinguirlo como suyo, puesto que no sigue las pautas estilísticas por él acreditadas: los billetes de 5000 y 10.000 pesetas."

realizada en 1982 en Holanda por Oxenaar.¹⁴⁸ Y en España hasta ese momento la realización de papel moneda había sido encargada a magníficos artesanos, pero nunca a un diseñador,¹⁴⁹ por lo que supuso ya un apreciable avance.

Ilustraciones y pictogramas

Aunque es una de las facetas iniciales de Cruz Novillo, ya que se desarrolló durante los años sesenta y primeros setenta primordialmente, debemos decir que la sigue cultivando en este momento. Es habitual en él la elaboración de las ilustraciones de cubiertas de publicaciones, como por ejemplo las que realiza anualmente en el Anuario El País, desde que se inició su publicación, en 1982.

Recordamos que Cruz Novillo se dá a conocer en el mundo del diseño por las series de cajas para Fósforos del Pirineo y sus renovadoras ilustraciones, geométricas, condensadas sus formas, planos sus colores, que supusieron un impacto en el mediocre panorama español de los sesenta.

En la revista Temas de diseño, así como en otras publicaciones, folletos, publicaciones institucionales, exhibirá sus

¹⁴⁸ SATUE (1992), p. 83.

¹⁴⁹ CAÑIL (1982), p. 37. Cruz Novillo: "Hasta ahora, los billetes españoles tenían como principal característica que no eran diseñados, eran obras de arte que se realizaban tal como un pintor podría pintar en un caballete, dependiendo de su inspiración."

grafismos geométricos, sus juegos gráficos con la flecha como motivo.

Durante los años sesenta, dentro de su labor de ilustrador, realiza varias series de pictogramas y de señalizaciones para organismos estatales.

También realiza para colegios series de marcas para las distintas aulas con figuras de animales, en la línea de las diseñadas para Fósforos del Pirineo.

"Para el Ministerio de la Vivienda era un sistema de pictogramas para unas publicaciones, unas fichas técnicas de normas tecnológicas para la edificación. Es un trabajo en el que hice cerca de doscientos símbolos de diversas actividades de la construcción misma, un trabajo de una grandísima envergadura, diluido en el tiempo porque no tuvo ninguna difusión más que la puramente interprofesional, que recibían los fontaneros, o los constructores de estructuras o los que hacían sistemas de saneamiento... Un trabajo enorme pero de muy poca difusión. Y luego, los sistemas de señalización para centros escolares del Ministerio de Trabajo, que entonces se llamaban Universidades Laborales, fue otro trabajo de mucha envergadura pero que también tuvo la utilización en las áreas en que estaba implantado. En tres o cuatro Universidades se llegó a poner..."¹⁵⁰

¹⁵⁰ Entrevista (1992).

Diseño editorial

Realizará dentro del diseño editorial más generalmente entendido (es decir dejando a un lado la ilustración, los folletos y el diseño de gráficos para manuales de edificación, que se pueden considerar también editoriales), un rediseño total de la línea de Editorial Santillana en 1975, que va a suponer el primer plan de actualización gráfica y objetual en ese campo, a pesar de que este hecho está poco menos que olvidado.

"Durante dos ciclos sucesivos, con un intervalo de dos años, todo el sistema de libros de texto para el B.U.P., lo rediseñé, y esto a pesar de que, en fin, es otro de los trabajos que han quedado sin la difusión suficiente. Es sin duda la gran renovación que se produjo en el mundo de las editoriales de libros de texto, anterior a lo que han hecho 'Anaya', o 'S.F.'..."¹⁵¹

Hay que destacar por otro lado, una serie de trabajos de diseño para periódicos y para revistas, que son esenciales para que la imagen de una publicación alcance la debida eficacia.

Cruz Novillo ha realizado distintos encargos de imágenes de prensa, unos más conocidos que otros, entre los que destacan los "rediseños" de El diario de Barcelona, El Mundo y Diario 16.

¹⁵¹ Entrevista (1992).

Sus diseños más "personales"

A pesar de ser conocido profesionalmente sobre todo por sus diseños de identidad institucional, Cruz Novillo se siente especialmente orgulloso de una serie de pequeños trabajos, sin aparente importancia, de escasa repercusión pública.

Llega incluso a decir de ellos, comparándolos con los institucionales que le han dado fama que "algunos de ellos incomparablemente me gustan más y tienen una calidad mayor."¹⁵²

"Unos se refieren a la solución de problemas mínimos dentro de la gráfica efímera, invitaciones de boda de amigos, felicitaciones de navidad, calendarios o cosas hechas para mi propia comunicación, como la participación de nacimiento de mis hijos. Si tuviera que elegir entre mis mejores trabajos elegiría el diseño de varios juegos de dominó con unos postulados muy visuales, puntos, rayas, colores; todo aquello se adelantó demasiado a la época. Diseñé también variantes del juego de la baraja a base de cartulinas con temas abstractos o figurativos, eran casi kits de plástico para hacer castillos de naipes, recuerdo con especial nostalgia la familia de chimpancés que hice. Y las cajas de fósforos que estuve diseñando durante años, aquel super múltiple que se vendía a una peseta..."

¹⁵² MARTINEZ (1986), p. 16.

Por cierto que en estos últimos tiempos ha comercializado el calendario que cita, y se está planteando la edición de las barajas que diseñó, una de ellas a base de destacar en grande los números y letras de la baraja francesa y otra con una absoluta reducción geométrica de la española. Ambas nunca vieron la luz pública hasta ahora, y ofrecemos en la parte de documentación algunas reproducciones de los artes finales.

Diseño y escultura

Una de las características más reveladoras del espíritu del diseño de José María Cruz Novillo es la de realizar esculturas desarrollando tridimensionalmente sus diseños de identidad institucional.

Como veremos en su aspecto de artista plástico el paso de los dos a las tres dimensiones es un lugar común en su obra artística, y de alguna manera esta anécdota plástica viene a revelar una especie de pequeño trasvase desde una a otra faceta.

Querríamos significar con este dato la singularidad del diseño de Cruz Novillo y su inquietud plástica, que no reconocemos en otros diseñadores del entorno.

"Por un lado puedo decir que nunca me había preocupado que fueran construibles tridimensionalmente signos míos, hasta

un punto en que, de pronto, me surgió la posibilidad de proponérsela a un cliente..."¹⁵³

Ha realizado esculturas "de identidad institucional", todas de gran formato, para el antiguo Banco de Vizcaya (hoy Bilbao-Vizcaya), para RENFE, Grupo Prisa, Premios ARCO, etc., de las que ofrecemos una relación gráfica en la parte documental

Para terminar esta parte dedicada al diseño de José María Cruz Novillo queremos dejar constancia del premio LAUS que se le otorgó en 1978 a su imagen institucional de Correos.

Por último, y pensamos que muy significativo por lo que sugiere de interés por los problemas de su profesión en general, decir que ha sido nombrado, después de su constante compromiso con distintas instituciones del mundo del diseño, en este año de 1992 presidente de la Federación Española de Asociaciones de Diseñadores (FESAD).

* * *

¹⁵³ Entrevista (1992).

PARTE II

LA OBRA PLASTICA DE JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

PARTE II

OBRA PLASTICA DE JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

Capítulo 1

TRAYECTORIA DEL ARTISTA PLASTICO CRUZ NOVILLO

Formación

La primera aparición de José María Cruz Novillo en el mundo plástico sucede en el año 1972 con una exposición de esculturas múltiples y manipulables realizadas en metacrilato. Se presenta como un escultor de morfologías geométricas y dentro de esa tendencia del arte que era la cultura de la "opera aperta".

Su personalidad plástica estaba ya en aquellas primeras muestras muy madurada. La contundencia de sus planteamientos formales apenas va a variar a lo largo de su trayectoria posterior con respecto a sus exposiciones iniciales.

Había iniciado sus contactos con el mundo de la creación plástica asistiendo a la escuela de Artes y Oficios de su Cuenca natal así como recibiendo clases de dibujo y modelado con Fausto Culebras y, sobre todo, de modelado y talla con el imaginero Navarro Gabaldón.¹

Se traslada a Madrid y durante unos años su imagen pública es la de profesional del diseño, pero serán tiempos de relaciones constantes con el mundo plástico y de adquisición de una gran experiencia en el uso de diversos materiales, sobre todo a partir de proyectos de diseño tridimensional y colaboraciones con arquitectos y artistas. Realizará dos viajes a Nueva York de gran importancia formativa: en el primero, en 1963, toma contacto directo con la pintura americana del momento junto a los Albers, Malevitch, Tatlin, Gabo, aparte de ver los Mondrian, Klee, Kandinsky..., que había conocido por "postales" en los años cincuenta. En el segundo viaje conocerá a los Minimalistas². Todas estas experiencias unidas a su interés en la escultura irá conformando el que en 1972 decida exponer su obra.

"Hay una parte muy importante en mi experiencia de colaborador de toda esta gente de arquitectura. Simultáneamente estaba trabajando en aquellos años sesenta en la agencia de

¹ CALVO SERRALLER, Francisco (1991): Enciclopedia del arte español del siglo XX. Madrid. Mondadori España. Tomo I. p. 213. Datos contrastados y completados con los proporcionados por GIL Martínez, Julián (1985): Tesis Doctoral Constructivismo en Madrid. Facultad de Bellas Artes. Madrid, p 266.

² GIL (1985), p. 270.

publicidad y hacíamos muchos "stands", y muchos trabajos de instalaciones y ferias de muestras en Madrid, lo cual también producía de una manera muy densa relación con la materia, con los materiales, con las primarias tecnologías que existían. Esto por un lado, pero es que por otro lado, y ahora es difícil de comprender, un estudio de arte de una agencia de publicidad tenía unas características de laboratorio increíbles. O sea, cómo surgía allí, de una manera espontánea, el juego en aquel tiempo, era una especie de preocupación más de artistas plásticos que de dibujante industrial propiamente dicho, Se investigaba mucho, sobre todo algunos de mis compañeros. Y eso proporcionaba una especie de inquietud, que es otra de las cosas que ha desaparecido. Es una cosa bastante difícil adquirir una experiencia como la mía en esta estructura en la que por un lado aparentemente hay más libertad pero por otro lado hay muchísimas menos estimulaciones, y menos problemas."³

En el SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial) va a coincidir con una serie de artistas plásticos que en esos momentos estan investigando en ámbitos en aquel momento considerados poco habituales del mundo del arte. Entre ellos estará Labra.

"Coincidimos en SEDI. El era el director-jefe del estudio y yo era uno más. La relación con Labra fue en muchos aspectos

³ Entrevista (1992) con Cruz Novillo realizada para esta Tesis Doctoral, que se incluye en el apéndice.

decisiva, por lo menos para abrirme la inquietud y la curiosidad hacia otros ámbitos que no eran los de mi trabajo cotidiano."⁴

Evolución

Después, como decíamos, decide dar el salto profesional al mundo de la Plástica y desde entonces hasta hoy va a realizar una obra con una temática muy concreta: las bases formales geométricas y sus primeras combinatorias, entre las dos y las tres dimensiones.

En los años setenta realizará una serie de exposiciones colectivas de esculturas múltiples, que luego, en los ochenta va a ir transformando en obra única.

"Entonces lo hacía por una única razón. No era por ideología, ni por experimentos de tipo sociológico, ni nada. Una característica común de mis obras es que se pueden poner de muchas maneras, y entonces yo lo que pretendía con las ediciones era poder mostrarlas como si fueran cosas distintas. Es decir, el poder montar una exposición con una sola obra y veinte propuestas aparentemente distintas, que es lo mismo que hago ahora, pero sin embargo ya no les llamo múltiples, les llamo obra única."⁵

⁴ Entrevista (1992).

⁵ Entrevista (1992).

La progresión del despojamiento formal, la tendencia "purista" va a ser quizás la única característica destacable de su obra, ya de por sí muy sobria.

La permanencia de su obra en una calificación divisoria entre pintura y escultura, collage o relieve se explica por su tendencia a cuestionar precisamente esos géneros aceptados generalmente como de dos o tres dimensiones, como estudiaremos en su momento.

En la década de los ochenta sistematizará sus exposiciones individuales en la Galería AeLe, con una cadencia anual, más o menos.

"Evelin (AELE), que era amiga mía, me hizo una propuesta. Montó la galería después de que yo decidiera ser artista. Desde entonces la relación es estable. Tengo una pequeña infidelidad con mi obra gráfica en Tórculo, con Anselmo Alvarez..."⁶

Relación con los artistas constructivistas madrileños

A pesar de su falta de apego a definiciones teóricas y a grupos artísticos, es interesante reseñar su participación constante en exposiciones del grupo de constructivistas-arte

⁶ Entrevista (1992).

geométrico, por la actividad grande que han desarrollado durante los años ochenta, sobre todo.

"Pertenezco al grupo de Madrid (Constructivistas), que está en los catálogos, y que con distintos nombres hace ya bastantes años que viene haciendo exposiciones colectivas.(...)A mí lo de "geométrico" no me gusta. Mas bien estaba de acuerdo con la expresión Arte Concreto..."⁷

Momento actual: la exposición en el Museo Juan Barjola, 1992.

José María Cruz Novillo, a pesar de unir su nombre al de los constructivistas tiene una absoluta autonomía artística, como vamos a ver pronto. Si ya era cuestionable su posición dentro de ese grupo, su presencia en exposiciones individuales cada vez de mayor envergadura, cohesión y entidad, está, en este momento situando su obra en una mayor accesibilidad y por tanto clarificación pública. La culminación momentánea a su trayectoria artística ha sido una gran exposición antológica realizada este mismo año de 1992 en el Museo Juan Barjola de Gijón, de la que ofrecemos documentación en el apéndice.

De todas formas hay que destacar que su faceta como artista plástico es mucho menos conocida que la de diseñador, a pesar de la intensidad, rigor e interés de su propuesta.

⁷ Entrevista (1992).

Capítulo 2

UNA APROXIMACION AL ESTILO PLASTICO DE CRUZ NOVILLO

Cuestiones previas

El principal problema que plantea en principio un tema como el del estilo de un artista es comprender qué diferentes conceptos encierra dicho término.⁸

Nuestra pretensión es obtener una simple orientación de la obra plástica de Cruz Novillo dentro del mapa del arte, estudiar las peculiaridades de su forma de hacer y relacionarle con los cercanos a él, no importa en qué tiempos, en su manera de expresar su mundo artístico.

⁸ "El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela"

GOODMAN, Nelson (1990): Maneras de hacer mundos. Madrid. Ed. Visor, p. 60.

Una de las definiciones de José María Cruz Novillo es precisamente sus maneras "no estilistas", es decir, la ausencia que tiene su obra de rasgos formales peculiares de su personalidad que establezcan a priori una diferencia aparente con los demás. La falta de "trazo" particular, la asepsia elemental que maneja a lo largo de toda su producción es una de las señas de identidad de este artista.

"En la objetividad constructiva se encierra -y entierra- la subjetividad expresiva", apunta con orgullo José María Iglesias.⁹

La geometría aplicada sin la mas leve concesión a la totalidad de sus formas, llevada a su extremo total, es decir, utilizando las más primarias que son precisamente las mas esquemáticas y genéricas.

El color es utilizado sin matices, sin ningún tipo de gradación, sin ningún tipo de combinación, saturado sin ningún tipo de variante, de evolución, en un inmenso plano sin descanso. O no existe y el objeto toma su propio color (incluyendo el transparente metacrilato); o sí existe y entonces usa o bien los primarios tal cual (el rojo, el azul, el amarillo y el verde, con el juego mínimo entre ellos, o mejor dicho, sin "combinación" alguna), o bien el negro-gris-blanco, y por último, en alguna

⁹ IGLESIAS, José María (1986): Geometría en el arte. Presentación del catálogo de la exposición del mismo nombre. Cuenca. Facultad de Bellas Artes de Cuenca, p. 3.

etapa delimitada de su obra, el oro y el plata, que más que colores podríamos denominarlos conceptos.

La materia, expuesta en su expresión más funcional, más sobria, más desnuda. Y sin destacarla más que lo justo para que tampoco pueda sobresalir ni siquiera por la presencia o la ausencia de su valor matérico. O se exhibe en su esencia, la madera como madera, el papel o el cartón tal cual, sin destacar más que texturas convencionales, el latón o mate o satinado pero sin otro matiz o juego, etc.; o se muestra tapado totalmente por un color que le tinta y le oculta, es decir, utilizando la textura nunca con un fin en sí misma sino como indicación de cambio de plano.

Claramente sus elementos quieren jugar su papel más objetivo y distante. No quieren más que ser utilizados sin protagonismo particular alguno para la misión a la que se destina la obra concreta. Todo está desnudado, subordinado a este fin y todo se sacrifica por él. Nada debe alterar la narración de la obra. Los elementos son ellos mismos, la obra son ellos y por eso mismo no pueden intentar destacarse sino por el conjunto. Hay que presentarles, parece, puros, despojados, iguales: la sobriedad llevada a su esencia.¹⁰

¹⁰ GOODMAN (1990), p. 66: "Cuanto menos accesible le sea el estilo a nuestra perspectiva y cuantos más ajustes nos veamos forzados a realizar, más se incrementará nuestra intuición y más se desarrollarán nuestros poderes de descubrimiento."

Estos planteamientos expresivos tienen su origen histórico, por cierto, en los constructivistas y en los futuristas, que los utilizaron y teorizaron sobre su poder;" es decir, consideraron el "estilo personal" como impedimento, idea a la que el grupo De Stijl y la Bauhaus darán un desarrollo teórico.

Pero en aquellos años de efervescencia teórica lo que apenas se podía vislumbrar es lo que actualmente sabemos muy bien:

" El estilo 'no-estilístico' proclamado por aquellos movimientos, a la larga ha acabado por perder su espontaneidad y su validez primitivos, calcificándose al fin en un estilo, quizás más atractivo, pero no por ello menos limitado." ¹²

La coherencia

"En todas las épocas, la voluntad de coherencia cultural se ha manifestado como voluntad de fundar un orden unívoco..." decía Tomás Maldonado, el teórico de la escuela de Ulm. A continuación realizaba esta reflexión: "Una voluntad de coherencia y una voluntad de estilo acaban por confundirse".¹³

¹¹ RODTCHENKO, en La línea, en 1921: "Repudiamos toda la estética del color así como la ejecución y el estilo, ya que lo que enmascara la construcción es estilo."

Texto citado por CONDE, Manuel (1988): Constructivistas españoles. Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, p. 48.

¹² BILL, Max. Esta cita de él se encuentra en MALDONADO, Tomás (1977): Vanguardia y racionalidad. Barcelona. Editorial G. Gili, p. 77.

¹³ MALDONADO (1977), p. 65.

El tema de la coherencia, de la imagen profesional unitaria, es importante en Cruz Novillo. No es nada extraño en un profesional del mundo del arte esta preocupación porque necesita un mínimo control sobre su propia proyección exterior para conocer el impacto que su mensaje realiza. Además existe el problema en este caso de darse en su figura la doble condición de artista y diseñador, que muchas veces va a estar interfiriendo en su imagen pública.

Sobre este punto veamos, en sus propias palabras, la diferencia que establece al responder a la pregunta de qué da su faceta de diseñador a la de artista plástico y viceversa:

"...es rarísimo que una persona se dedique a actividades tan dispares; que no da nada ni tiene por qué darlo. Ahora bien, yo que vivo esta especie de esquizofrenia cotidiana, me he encontrado determinadas metodologías, digamos, que son muy útiles de intercambio entre estas dos personas que me conforman, he descubierto aspectos de mi obra que se revitalizan mucho por la influencia recíproca. Pero le doy una importancia exclusivamente personal, y sé que no se puede extrapolar a lo general."¹⁴

¹⁴ MARMARA (1985): "Cruz Novillo entre diseñar y crear", Entrevista. Gaceta Conquense, N. 52. Cuenca, 6 de julio, p. 32.

La figura de Cruz Novillo como artista plástico es suficientemente nítida, concreta, delimitada y falta de electicismos, vista desde el exterior. Sin necesidad de profundizar en precisiones teóricas sobre su temática, su obra es totalmente identificable y distinguible de otras.

Para ser coherente no hace falta ofrecer una imagen sin variaciones en la trayectoria artística. Es más, la coherencia precisa un desarrollo en el tiempo. "Un proceso coherente está siempre necesariamente abierto y en constante sintonía con la actualidad." ¹⁵

Por otro lado la crítica, sin concretar adecuadamente su adscripción estilística más que en contados casos, sí es unánime en cuanto a su calificación como "artista de trayectoria muy coherente, con planteamientos y búsquedas muy concretos." ¹⁶

Lo cierto es que pocos artistas poseen una temática tan centrada y de aspecto tan unidireccional. Cruz Novillo parece que piensa lo contrario y eso le lleva a insistir en los mismos problemas hasta la saciedad. Naturalmente la coherencia absoluta es imposible y, al perseguirla, incluso relativamente, más y más

¹⁵ CALVO SERRALLER, Francisco (1985): "Los parentescos ocultos, las similitudes dispersas." Introducción al libro Propuestas objetivas. Madrid. Ed. Fernando Vijande, p. 8.

¹⁶ CASANELLES, María Teresa (1980): "Cruz Novillo". Hoja del Lunes. Madrid, 9 de junio de 1980, p. 28.

También habla de "vocación paciente" MORALES Y MARIN, José Luis (1988): Constructivistas españoles. Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, p. 83.

parece alejarse. Su identificación con la frase de "yo primero encuentro, después busco", parece indicarnos que él tiene el concepto de que el azar se tropieza con él, le proporciona la base, pero él debe después estudiarla y perfilarla, mostrarla adecuadamente. En otras palabras, conformar a "su" manera.

Se podría interpretar que esa misma preocupación porque lo encontrado fue producto del "azar", es lo que devalúa el hallazgo, que él quisiera que tuviese una base más racional, más abarcable conscientemente. Es por eso que él busca una expresión menos "casual", más formalista y adecuada, que le hace tomar una tremenda y contundente imagen unitaria a su obra total. Es decir: su preocupación por racionalizar y elevar a categoría lo que él considera producto del azar le lleva a una apariencia lo más cerebral posible (cuidado, sin renunciar al azar, valorándolo) y a ofrecer una total coherencia exterior.

Capítulo 3

UBICACION ARTISTICA

Relación con diversas tendencias

"José María Cruz Novillo siempre ha trabajado a partir de tres premisas esenciales: el minimalismo, el constructivismo y el racionalismo."¹⁷

Ante estas calificaciones responde Cruz Novillo: "...Pues no; ni geometría, ni racionalismo, ni constructivismo, ni matemáticas, ni razón, pueden en mi opinión denominar la obra que hago ni que me propongo hacer."

Aunque despues entrará en matizaciones y precisiones:

"Utilizo elementos perceptivos que se corresponden con los que utilizan los constructivistas o los artistas racionalistas. Lo que yo quiero hacer es analizar esta relación paradójica que existe entre la realidad y su representación, y es muchísimo -aunque sea pedante decirlo- más filosófica

¹⁷ R.O. (1989): "José María Cruz Novillo", Revista Lápiz, N.59. Madrid, mayo, p. 79.

mi intención. Me encuentro más vinculado con artistas conceptuales. Sé que esto es muy difícil de explicar. Es un problema hablar sobre lo que es casi inefable."¹⁸

Vamos a analizar la relación que este artista pudiera tener con esta serie de movimientos artísticos que él expresamente cita así como las corrientes con las que de alguna manera se le puede identificar con cierta base.

Corrientes generales: arte anicónico, racionalista y realista.

Una de las características esenciales de la obra de Cruz Novillo es la aniconicidad. ¹⁹

Los elementos con los que va a establecer sus propuestas no son sino ellos mismos. Es decir, no están en lugar ni en sustitución ni en recuerdo ni "hacen imaginar" a otros, aunque él después matizará que sí son representacionales porque "se representan a sí mismos".²⁰

"Con ello la forma se aleja de cualquier significado referencial, y como se nos propone en los manifiestos neoplasticistas el logro de la obra perfecta solo se

¹⁸ MARMARA (1985), p. 32.

¹⁹ "Juega con los elementos mas distantes y esquemáticos del arte" DANVILA, J. R. (1987): El Punto de las artes, N. 29 (Crítica de la exposición en Aele en marzo del 87). Madrid, marzo, p. 6.

²⁰ Entrevista (1992).

obtendrá con la interacción mutua de los elementos constructivos y sus relaciones inherentes."²¹

Es decir, por medio de esta línea de actuación artística el análisis de la forma halla su centro, encuentra su exacto modo de expresión, o dicho de otra manera, se despoja de elementos figurativos o simbólicos que pudieran entorpecer, vestir, desviar, distraer, ocultar o desfigurar el problema de fondo.²²

Dentro de esa aniconicidad se encuadra de manera general al estilo de Cruz Novillo en una línea relacionada con el racionalismo:

"Cruz Novillo es el desapasionado ordenador de formas y de espacios que busca la magia de la proporción, la sorpresa de lo racional", escribe José Hierro en 1977.²³

²¹ ROMERO, Manuel (1992): "Norma y forma". Presentación del catálogo de la exposición individual Cruz Novillo en el Museo Juan Barjola, en marzo de 1992, p. 3.

²² "La línea anicónica se ha dedicado a la determinación de las figuras, es decir, de las unidades lingüísticas elementales carentes de significados denotativos, y a las reglas de su organización sintáctica. La investigación artística se ha vedado voluntariamente la vía hacia la complejidad creciente de las cadenas sintagmáticas constituidas por las unidades icónicas elementales, hasta llegar a los enunciados y a los conjuntos de enunciados, y ha tomado partido en favor de una reducción lingüística. Ha hecho más: ha intentado incluso saltar este grado cero de la escritura, reduciendo el lastre físico hasta el límite de la desmaterialización, para captar el elemento germinal, el propio fundamento del arte, a un nivel profundo, casi más allá del lenguaje."

MENNA, Filiberto (1977): La opción analítica en el arte moderno: Figuras e iconos. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, p. 53.

²³ HIERRO, José (1977): "Canogar-Cruz Novillo". Revista La Actualidad Española. Madrid, 13 de junio de 1977, p. 53.

José R. Alfaro enfoca la figura de este artista como alguien que "rehusa la naturaleza como fuente de delectación pictórica para ir hacia la ciencia. El piensa que el arte debe ser artificial y una creación absoluta del hombre"²⁴

Santiago Amón también encuadra a Cruz Novillo en estas "tendencias que, al modo de los Five Architects, buscan cobijo en un racionalismo primario, indagaciones que pretenden apoyar en la norma la validez de ciertas composiciones..."²⁵

"Cruz Novillo integra una formación muy cerrada y resistente dentro del arte madrileño actual, los "racionalistas", por decirlo con un adjetivo que ellos mismos no se aplican, pero se desliza con mucha frecuencia en sus catálogos y en sus declaraciones", opina Angel González.²⁶

"Cruz Novillo profesa el arte racionalista.(...) Estamos en la línea que comienza en Mondrian, y finaliza en Sempere o en Vasarely" insiste José Hierro.²⁷

²⁴ ALFARO, José R. (1972): "Cruz Novillo". Hoja del Lunes. Madrid. 4 de abril de 1972, p. 21.

²⁵ AMON, Santiago (1977): "Cruz Novillo y Canogar". Periódico El País. Madrid, 26 de mayo de 1977, p. 23.

²⁶ A.G.G. (1980): "El compás en los ojos". Diario El País. Madrid, 3 de mayo de 1980, p. 23.

²⁷ HIERRO (1972), p. 27.

José María Iglesias apunta que su obra "se propone la creación de un universo regido por el ordenado hacerse y deshacerse de elementos en justas y ordenadas posiciones y contraposiciones."²⁸

Pero Cruz Novillo, a pesar de sus evidentes trazas racionalistas cuenta con un elemento esencial para él que desvirtúa esta calificación: el azar.²⁹

"El quehacer artístico de Cruz Novillo podría limitarse a la expresión de un geometrismo cerebral y riguroso, sin embargo, el autor va más allá en sus búsquedas, intentando, a partir de una estructura geométrica y rigurosa, obtener el máximo de posibilidades expresivas, dando entrada al azar."³⁰

Cruz Novillo realiza esta declaración, que repite a menudo, en la que se observa su proceso metodológico, donde la intuición es previa:

²⁸ IGLESIAS, José María (1980): Presentación del catálogo de la exposición individual Cruz Novillo: Pinturas, esculturas, dibujos y collages, en la galería AeLe. Madrid, mayo-junio de 1980, p.2.

²⁹ "Aquí hay piezas donde el azar, como declara el propio Cruz Novillo, irrumpe con saludable brusquedad".A.G.G. (1980), p. 23.

³⁰ CASANELLES, María Teresa (1980): "Cruz Novillo" Periódico Hoja d Lunes. Madrid, 9 de junio de 1980, p. 23.

"Pícasso decía: 'Yo no busco, encuentro.' Braque matizaba: 'Primero encuentro y luego busco.' Me identifico con Braque."³¹

En otro momento amplía algo más las anteriores afirmaciones:

"Parto de un encuentro subjetivo y eso desencadena un proceso de análisis que se convierte en la búsqueda de lo que ya está previamente encontrado."³²

Todo artista sabe que en el desarrollo de su obra el azar va a actuar con profusión, y debe decidir si aprovechar ese elemento para su creación, cuestión nada desdeñable, y de la que han surgido serios defensores de llevarla lo más lejos posible (arte automático, Surrealistas, etc.).³³

En efecto, a pesar de esa evidente racionalidad de planteamientos el elemento motor de sus obras no es sino intuitivo:

³¹ BERMEJO (1985), p. 35.

³² MARTINEZ, Matilde (1986): "José M. Cruz Novillo", entrevista publicada en el número 31 de la revista Diagonal. Barcelona, mayo de 1986, p. 48.

³³ José HIERRO dice que hay que "recordar cómo la mayoría de las teorías matemáticas y los hallazgos científicos no son sino la codificación y racionalización de un impulso oscuro, de un barrunto surgido de un momento de inspiración."

HIERRO, José (1972): "Cruz Novillo". Periódico Nuevo Diario. Madrid, 9 de abril, p. 19.

"Parece paradójico, pero Cruz Novillo es un intuitivo y de ahí, de esa llamémosle irracionalidad, surge la selección de los argumentos de las obras y no del análisis formal."³⁴

Es posible que, como resumen a todas estas reflexiones, pudieramos definir esta característica de la obra de Cruz Novillo como una "extraña y fecunda mezcla entre intuición y análisis."³⁵

O quizás anotar estas declaraciones del propio artista:

"Siempre parto de un completo caos. Empiezo a moderarlo paulatinamente, en un proceso de racionalización que me permite objetivar esa intuición primera."³⁶

Cruz Novillo se define como realista, lo que va a adentrarnos en un complicado tema dentro de su obra.

"Tan frío y apasionado como el alba". Antonio Bernabéu comienza con esta cita de Yeats su presentación de la exposición de

³⁴ GUIASOLA, Félix (1980): "Racionalidad e intuición". Revista Sábado Gráfico. Madrid, 28 de mayo de 1980, p. 33.

³⁵ GUIASOLA (1980), p. 23.

³⁶ R.A. (1991): Crónica sobre la exposición "Diafragmas", de Cruz Novillo, en la Galería Aelee. El País. Madrid, 14 de junio de 1991, p. 34.

nuestro artista en la galería Aelee en 1977. Y a continuación dice que "Para José María Cruz Novillo una rosa es una rosa."³⁷

En efecto, y él mismo no cesa de afirmar que es un realista pero esta denominación, de entrada, es problemática dentro del mundo del arte, donde tradicionalmente ha estado reservada para los artistas que "representaban la realidad".

"Mientras el realismo tradicional representaba la realidad del exterior el arte moderno se vuelve hacia el interior para registrar el proceso íntimo de la creación en sí mismo."³⁸

Sin embargo, la obra de nuestro artista "desdeña, en efecto, la representación del objeto para centrar sus miras en la propuesta de un "acontecimiento" (que es la temporalidad)."³⁹

"Tengo la pretensión de ser absolutamente realista. La realidad es lo único que me interesa; no la realidad que está acabada, sino la realidad incompleta. En definitiva intento hacer la realidad..."⁴⁰

³⁷ BERNABEU, Antonio (1977): Texto de presentación del catálogo de la exposición Canogar, Cruz Novillo. Un pintor, un escultor, en Galería Aelee. Madrid, mayo, 1977, p. 1.

³⁸ EHRENZWEIG, Anton (1973): El orden oculto del arte. Barcelona. Ed. Labor, p. 203.

³⁹ AMON (1985), p. 19.

⁴⁰ BERMEJO (1985), p. 35.

Esta afirmación suya sugiere, sin embargo, algo sorprendente que hace variar el sentido que estábamos dando al término realista. Fernando Huici dá con la clave: él ciertamente está hablando de realismo en sentido tradicional; Cruz Novillo quiere representar la realidad, sus formas son representaciones de dichas formas.

"Ello nos lleva finalmente a otra cuestión peculiar, que es la del sentido que Cruz Novillo confiere al término -la ironía viene aquí dada por la literalidad-, al definirse como un pintor realista. Según ello, lo es en la acepción más convencional de lo que se entiende por realismo y no porque sus estructuras apelen a un sustrato íntimo de lo real. En ocasiones, las más obvias, su obra bidimensional fija una perspectiva concreta de un modelo tridimensional, atendiendo a la textura del material y a la incidencia de la luz."⁴¹

Cierto: realiza proyecciones de objetos tridimensionales, los traslada al plano. Y además, si observamos su serie de Esculturas Vacías, por ejemplo, descubrimos la evidencia de que son también representaciones tridimensionales de las líneas que limitan o definen planos "huecos".

⁴¹ HUICI (1991): "Diafrágmata fértiles". Texto de presentación de los catálogos de las exposiciones individuales de Cruz Novillo Diafrágmata, en Galería Aelee y en Basel Art 22, mayo-junio de 1991, p. 1.

El mismo dice, en determinado momento, hablando del realismo de su obra:

"...pinto lo que veo, pero lo que veo son mis esculturas."⁴²

Para mayor confusión comparará su manera de utilizar sus "cuadrados" con la forma en que Duchamp lo hace con sus "objetos encontrados" y habla de cuadrados que se representan a sí mismos.⁴³ Esto es totalmente irregular para cualquiera de las líneas del realismo de que hablábamos. A no ser que su afán por cuestionar todo, hasta el propio cuestionamiento sea cierto. Es ciertamente desconcertante.

Pero debemos dar una vuelta de tuerca más y observar con atención que estos propios "objetos" vuelven a ser replanteados en su realización en sus propias dimensiones, en su representación, de nuevo son utilizados matéricamente, escultóricamente como autónomos, con vida propia al margen de alusiones a otra realidad. Y ésto es claramente apreciable desde el momento en que observamos sus obras como pertenecientes a series, a secuencias, y no como objetos aislados.

"...Pero en su carácter más básico, sigue siendo cierta en cualquier caso -y no desde un mero guiño platónico- esa idea de realismo, por cuanto la secuencia actúa siempre como un

⁴² BERMEJO (1985), p. 35.

⁴³ Entrevista (1992).

modelo estricto, previo siempre a su traslación particular a un objeto plástico de dos o tres dimensiones."⁴⁴

Con lo que regresamos al concepto moderno de realismo (no representativo) después de varios sobresaltos.

Relaciones con las vanguardias históricas

En realidad toda esta problemática de la aniconicidad, el racionalismo, el realismo... tiene su origen en las vanguardias históricas con las que la plástica de Cruz Novillo tiene bastante que ver por varias razones.

"A lo largo de toda esta tradición constructiva que conforma el principal eje analítico en el devenir histórico de las vanguardias, la idea de un nexo de identidad -a menudo bañado por connotaciones de orden ético- entre los componentes esenciales del lenguaje plástico y la naturaleza íntima de lo real, se ha constituido como un factor ideológico de carácter fundamental."⁴⁵

En efecto, los propios constructivistas consideran un hallazgo propio esa nueva visión de lo real. ⁴⁶

⁴⁴ HUICI (1991), p. 2.

⁴⁵ HUICI (1991), p. 1.

⁴⁶ "El carácter esencial del arte constructivo no está en el estilo ni en el material o en la técnica usada sino en la imagen, la cual es una realidad en sí misma..."

"Tanto si la esencia de ese vínculo es, al modo de Kandinsky o Mondrian, de orden metafísico, como si responde a la concepción racionalista más generalizada en la herencia del constructivismo y el arte concreto, lo cierto es que sobre sus espaldas descansa el argumento por el que esas formas del arte han reclamado para sí, en más de un caso, y no sin cierto grado de paradoja, la condición de ser una forma de realismo más cierto que el que el tópico tiende a asimilar, históricamente, a la ilusión de las apariencias."⁴⁷

La geometría que impera en la obra de Cruz Novillo viene también de estas vanguardias.⁴⁸

Cruz Novillo participa en diciembre de 1986 en una exposición homenaje al Cubismo⁴⁹, con una obra suya. Se puede considerar a sectores constructivistas geométricos como surgidos del cubismo analítico, y así encontrar el hilo conductor que llevaría a nuestro artista a dicho homenaje.⁵⁰

RICKEY, George (1988), Citado en Constructivistas españoles. Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, p. 56.

⁴⁷ HUICI (1991), p. 1.

⁴⁸ "Utilizo elementos formales que, aparentemente, vienen de la ciencia.", declara Cruz Novillo a BERMEJO, José María (1985): "Cruz Novillo: La realidad inacabada es lo único que me interesa como artista". Entrevista en el diario Ya. Madrid, 30 de septiembre, p. 35.

⁴⁹ Bodas de diamante del Cubismo. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Exposición homenaje, diciembre 1986- enero 1987. p. 40.

⁵⁰ Santiago AMON no duda en relacionarle con los primitivos analistas de las formas. Para él, desde luego, la "conexión cubista" está clara:

Debemos apuntar una aparente relación entre la obra de José María Cruz Novillo y la tendencia constructivista holandesa De Stijl. Piet Mondrian y "sus teorías sobre el color y el espacio sentaron las bases del lenguaje de De Stijl, que llevó la abstracción del cubismo a un nuevo terreno no figurativo."⁵¹

"Para mí, una de las grandes sorpresas de mi vida como persona, fue descubrir, con los medios tan malos que había entonces, las obras de Mondrian, de Van Doesbourg, o alguno de estos artistas neoplasticistas, y estoy seguro de que me produjeron un impacto tremendo, porque fue la suposición de un mundo nuevo para mí."⁵²

De Stijl tiene un tiempo concreto de la historia artística, porque en realidad se desarrolló el grupo que la formaba en torno a la revista mensual del mismo nombre, que apenas duró catorce años, y a continuación se disolvió. Cruz Novillo es aparentemente un claro seguidor, consciente o inconscientemente, de su influencia, al menos en una serie de aspectos formales.

"En términos visuales, el grupo compartía un punto de partida común; el principio de la abstracción absoluta, es

" Cubismo, constructivismo, encuentro con Max Bill..., entrañan la escala recuperadora pulcramente emprendida por Cruz Novillo..."

AMON, Santiago (1977): "Cruz Novillo y Canogar". Periódico El País. Madrid, 26 de mayo de 1977, p. 23.

⁵¹ FRIEDMAN, Mildred (1986): De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía. Madrid. Alianza Editorial, p. 7.

⁵² Entrevista (1992).

decir, la completa eliminación de cualquier referencia a los objetos de la naturaleza. Sus medios de expresión visual se limitaban a la línea recta y al ángulo recto, a la horizontal y a la vertical, y a los tres colores primarios -rojo, amarillo y azul-, a los que se añadían el negro, el blanco y el gris."⁵³

La actitud que unía a los miembros del grupo, y la única en nuestra opinión con la que no concuerda la figura de Cruz Novillo, era una misma "visión de la Utopía",⁵⁴ aunque él no considera relacionable su obra con ese grupo más que a un nivel superficial.

De igual manera, la relación de Cruz Novillo con el Constructivismo es muy particular, comenzando porque, hablando con absoluta precisión, sería también una escuela con una ubicación muy determinada en el tiempo: la del grupo vanguardista de Gabo

⁵³ JAFFE, Hans L. C. (1986): "¿Qué fue De Stijl?". De Stijl 1917-1931. Visiones de Utopía. Madrid. Alianza Editorial, p. 11.

⁵⁴ "...Elemento fundamental en esa visión era la búsqueda de las verdades esenciales en las artes y en las formas sociales. La revelación de esas verdades esenciales solamente podía obtenerse mediante la utilización de los medios más directos y elementales: el color primario, la forma rectangular y la composición asimétrica. Por último con la "descomposición" del volumen cerrado en diversas configuraciones de planos de color se abrió el cubo, posibilitando la expansión de los elementos, que de esa manera traspasaron los límites de la forma bi o tridimensional. Los artistas de De Stijl no dudaron en llevar la abstracción a sus últimos extremos, y de ese modo los componentes que habían engendrado su arte, el color puro y la forma elemental, acabaron convirtiéndose en el asunto mismo de sus obras."

FRIEDMAN (1986), p. 8.

y Pevsner de principios de siglo, aunque tendrá después muchas derivaciones.⁵⁵

"Tomando pie en aquella aspiración expresada por Goethe, que reclamaba para la pintura la definición de un bajo continuo que proporcionara reglas firmes capaces de sostener la arquitectura básica de su lenguaje, Wassily Kandinsky ideó el desarrollo de una gramática elemental cuya búsqueda llevaba implícita tanto la voluntad de desentrañar la lógica de organización de los medios expresivos como el vínculo que en ellos se revelaba con la sustancia real del mundo."⁵⁶

Ese sería el comienzo, pero dentro del Arte Abstracto la vía geométrica, será planteada con el Suprematismo de Malevitch (1913) y continuada por el grupo citado De Stijl (1917), así como por el entonces ya denominado Constructivismo de Gabo y Pevsner y el Productivismo de Rodchenko y Estepanova en la Rusia revolucionaria de 1920. La Bauhaus, entre otros centros alemanes, reciben la directa influencia de este movimiento, pasando después a Francia y Suiza. Sin embargo, esta línea, con variados nombres,

⁵⁵ Podríamos precisar algo más indicando que "se denomina arte "geométrico" -"concreto"- "constructivo", una vez producido el paso de la abstracción geométrica (elaboración de materiales externos) al arte geométrico-concreto (elaboración con materiales internos)."

L.A.P. (1989): "Arte Geométrico en España: 1957-1989 y Arte Sistemático y Constructivo, artículo en Formas Plásticas, N. 30. Madrid, abril de 1989, p. 37.

⁵⁶ HUICI (1991), p. 2.

tendrá su auténtico desarrollo universal a partir de los años cincuenta.⁵⁷

Relaciones con las vanguardias contemporáneas

En torno a 1960 resurgen una serie de tendencias constructivistas. En Nueva York se realiza una exposición, "Construction and geometry painting" y en Europa su equivalente: la famosa exposición "Konkrete Kunst" organizada por Max Bense y Max Bill.

En estas vanguardias es donde se van a sumergir las aspiraciones creadoras del joven Cruz Novillo. Por un lado en las derivaciones neoconcretas de dicha exposición de Zurich: la exposición "Arte programado", organizada por Umberto Eco y Bruno Munari, el "Estructurismo" (neoconcretos ingleses que realizan obras entre las dos y las tres dimensiones), el "Cool Art", la "Pintura Sistemática"...⁵⁸

La línea racionalista, desde que el futurista Gino Severini, en 1920, dijo que "El Arte no es más que la Ciencia humanizada"⁵⁹,

⁵⁷ GIL, Julián (1988): Constructivistas españoles. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, p. 121.

⁵⁸ MARCHAN, Simón (1986, ed. 3a): Del arte objetual al arte del concepto. Madrid. Ed. Akal, pp. 85-90.

⁵⁹ Cita que realiza del libro Du cubisme au classicisme (París, 1920), en IGLESIAS, José María (1984): Arte y nuevas tecnologías (Pre-sentación del catálogo de la exposición del mismo nombre). Santander. U.I. Menéndez Pelayo, junio de 1984, p. 5.

pasará por la Bauhaus⁶⁰, y resurgirá triunfante en un "arte sintáctico" que exhibirán algunas de estas tendencias de los años sesenta, inmerso en el marco teórico de una investigación científica.

Dentro del grupo de tendencias denominadas "Nueva Abstracción", que va a ser la manifestación artística más relevante, junto con el "Pop Art", de los años sesenta, Cruz Novillo va a quedar impresionado particularmente por el "realismo" de Frank Stella,⁶¹

"Mi pintura está basada en el hecho de que sólo hay en ella lo que puede ser visto... Lo que usted ve es lo que ve."⁶²

Stella, como también Noland, realiza cuadros de perfiles conformados por su propio desarrollo temático ("shaped canvases" o "literal shapes"), lo que destaca su carácter objetual, que tendrá una influencia tal en Cruz Novillo que va a hacer propio este elemento formal.

⁶⁰ Cuenta Tomás MALDONADO, de H. MEYER, director de la Bauhaus desde 1928 "...Cuántas veces -decía- se intenta hallar una explicación de las cosas misteriosas del arte, cuando en realidad se trata de una simple cuestión de ciencias exactas."

MALDONADO (1977), p. 72.

⁶¹ "...Frank Stella, que le marcó profundamente, y a Max Bill, que le interesó más que por su obra por sus conceptos y sus planteamientos."

GIL (1985), p. 279.

⁶² BATTCOCK, G. (1968): Minimal art. A critical anthology. New York. E.P.Dutton, p. 158.

En España, mientras tanto, surgen desde finales de los cincuenta diversas derivaciones de todas estas tendencias.⁶³

La posterior llegada del "Minimal Art" a la escena plástica (recordemos que Cruz Novillo toma contacto con esta tendencia en su segundo viaje a Nueva York), reforzará y completará estas tendencias que instauran los máximos grados de orden a un número mínimo de elementos formales.

Cruz Novillo, a pesar de sus aparentes relaciones con esta corriente,⁶⁴ siempre las considerará superficiales:

" ...Es evidente que me interesa mucho más ese porcentaje máximo posible de complejidad conceptual de lo que pueda parecer en la obra misma. Aunque esto sólo se traduzca en la complicación tremenda de los procesos que utilizo para llegar a hacer mi obra. Creo que ésto es, prácticamente lo

⁶³ Efectivamente, en España, en los cincuenta aparece el Equipo 57 en Córdoba, el grupo Parpalló (Sempere, Labra, Alfaro), y se empiezan a suceder los movimientos constructivistas (grupo "Antes del Arte", exposiciones "Mente", o los salones de Corrientes Constructivistas). En las décadas siguientes se afirman algunas individualidades (Palazuelo, Ruda), "a las que con motivo de las experiencias realizadas en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid, vendrán a sumarse creadores de la talla de Barbadillo, Yturralde y Alexanco."

HUICI, Fernando (1989): "Arte geométrico español en el Centro Cultural de la Villa". Revista Villa de Madrid. Madrid, 16 de abril, p. 11.

⁶⁴ Cfr. CASTRO ARINES, José de (1974): Texto de presentación de la exposición de "múltiples" Cruz Novillo-Labra-Moya, en septiembre-noviembre de 1974, en la Galería Múltiple 4.17 de Madrid, p. 4.
Cfr.-"Cruz Novillo y Canogar". Revista GUADALIMAR. Madrid, junio 1977.
Cfr.-A.G.G. (1980), p. 23.

contrario al minimalismo, porque planteaba 'mínima complejidad en su totalidad'."65

Pero es totalmente adecuado establecer unos nexos entre el minimalismo y Cruz Novillo, a pesar de que no sean coincidentes en puntos importantes66. Veamos esta reflexión de Fernando Huici:

"Integrado en el panorama español de quienes han ido apostando, a lo largo de las tres últimas décadas, por esa filiación analítica del arte, Cruz Novillo guarda hoy, sin embargo, una posición singular respecto a algunos de sus rasgos ideológicos tradicionales. No me parece ajeno a ello, por ejemplo -y aunque no sea estrictamente lícito establecer una vinculación directa con la obra del propio Cruz Novillo-, el peso de la reflexión abierta por el minimalismo con su crítica específica al idealismo implícito en la tradición cartesiana del constructivismo."67

Por otro lado, la línea anicónica que aparecía, tomando conciencia de su poder, a principios de este siglo con el cubismo analítico, el constructivismo y Marcel Duchamp llegará "hasta el

⁶⁵ Entrevista (1992).

⁶⁶ Hay una ausencia de planteamientos auténticos "minimal", como serían por un lado una falta de "presencia física muy simple" o la "escala" que es tan importante para ellos.

Cfr. DEXEUS, Victoria Combalía (1975): La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Barcelona. Editorial Anagrama, p. 20.

⁶⁷ HUICI (1991), p. 2.

paso, más allá del abismo, dado por las vanguardias analíticas radicales de la pasada década, cuyo paradigma más extremo fue, sin duda, el arte conceptual..."⁶⁸

Cruz Novillo va a encontrarse, según decía al principio, muy identificado con el conceptualismo al destacar la enorme importancia que él da al concepto en sus obras⁶⁹. Efectivamente, "El arte conceptual no se ha preocupado tanto del "cómo", cuanto del "qué" del arte",⁷⁰ pero es que Cruz Novillo sí que cuida el "cómo" de manera exquisita,⁷¹ lo cual pensamos que le aparta de ese grupo aunque sienta una gran conexión con ellos:

"La tendencia mía a denominarme artista "conceptual" es más por simpatía, porque a mí los artistas que más me interesan son los que son más conceptuales. Sería un cruce entre Mondrian y Duchamp, por ejemplo, el artista que más me interesa. Y es el que yo pretendo ser."⁷²

⁶⁸ CALVO SERRALLER, Francisco (1985): "Los parentescos ocultos, las similitudes dispersas". Presentación de Propuestas objetivas, catálogo-libro con motivo de la exposición del mismo título celebrada en Madrid en junio de 1985. Madrid. Ed. Fernando Vijande, p. 7.

⁶⁹ "...Ha preferido mostrarnos el concepto y prescindir de todo aditamento que engalanándole, pudiera encubrirle."
IGLESIAS (1980), p. 3.

⁷⁰ DEXEUS (1975), p. 17.

⁷¹ "A mí me interesan más las apariencias que las esencias"
SANCHEZ, Antonio (1987): Entrevista con José María Cruz Novillo en la revista Dinero. Madrid, 3 de febrero de 1987, p. 33.

⁷² Entrevista (1992).

Pero de nuevo Francisco Huici realiza una puntualización precisa sobre este tema:

"Con todo, pese a la raíz puramente mental que define la fascinación del juego a través de su realización global, el carácter conceptual de su trabajo no es, para Cruz Novillo, suficiente en sí mismo, sino que requiere, finalmente, de su materialización en un conjunto de objetos singulares."⁷³

Finalmente, pudiendo considerar la obra de Cruz Novillo relacionada con esas manifestaciones neoconcretas, tanto extranjeras como españolas, terminará incluyéndose dentro del grupo de los llamados Constructivistas de Madrid⁷⁴, aunque no acabe de identificarse con esa denominación. Pensamos que en España es, en efecto, el grupo más cercano a su obra.⁷⁵

"Aunque mi obra se parece casi de una manera literal a las obras que hacen los artistas constructivistas, los artistas

⁷³ HUICI (1991), p. 2.

⁷⁴ Julián Gil, uno de los principales constructivistas españoles y aglutinador de diversas manifestaciones de ese grupo, diferencia a Cruz Novillo de la mayoría de los constructivistas "en que practica una doble realidad: el objeto cuadro, como obra independiente y autónoma de la realidad, y común a todo artista constructivista, y el objeto modelo que va a construir previamente, objeto no representativo, autónomo al servicio del artificio representativo, de una realidad interior."

GIL (1985), p. 271.

⁷⁵ En el libro Constructivistas españoles, que acompañaba a la exposición del mismo nombre, se considera en diferentes textos, a Cruz Novillo dentro de esa tendencia.

Cfr. VV.AA. (1988): Constructivistas españoles. Centro Cultural de la Villa de Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid.

de la Abstracción Geométrica, yo no me considero perteneciente a estas tendencias. La obra llega por otros caminos..."⁷⁶

Consideraciones sobre estas ubicaciones estilistas

La obra de José María Cruz Novillo es encuadrable dentro de los movimientos neoconcretos que surgieron en los años sesenta dando al constructivismo de los años veinte un nuevo enfoque. Tenían como característica el ir de lo abstracto a lo concreto, dando una actualidad definida, una realidad, de objetos y superficies a las formas geométricas que hasta entonces eran simples abstracciones.

En realidad Cruz Novillo encuentra sus raíces lejanas en el cubismo y en el dadaísmo, en el primer constructivismo y en De Stijl. Pero de todas estas tendencias históricas no quedan más que huellas en su moderna conformación de las décadas de los sesenta y setenta.

Cruz Novillo va a desarrollar un peculiar purismo encuadrable dentro de las corrientes que produjo la llamada "Nueva Abstracción", que tuvo su esplendor en los años sesenta y primeros setenta.

⁷⁶ Entrevista (1992).

El conceptualismo y el minimalismo, a pesar de que muchas de sus intenciones estén bastante próximas a nuestro artista,⁷⁷ quedan, sin embargo, excluidos de una identificación con él a causa de sus definiciones externas. Por un lado el conceptualismo se basa en una concentración de energía total en el "qué" mientras el "cómo" es explícitamente apagado, cuando la obra de Cruz Novillo cuida ambos aspectos con absoluto y parecido interés. Por otro lado, las producciones de nuestro artista se encuentran alejadas absolutamente del "gigantismo banal del 'minimal'".⁷⁸

Pensamos que la plástica de Cruz Novillo está próxima en sus puntos de partida teóricos a esa "nueva abstracción" que irrumpió con potencia en el panorama artístico de los años sesenta y setenta.

Debemos tener en cuenta que Cruz Novillo plantea su obra, en general, dentro de una aspiración de concreción, de descubrimiento

⁷⁷ Cruz Novillo dice en la entrevista (1992) adjunta en Documentación: "...Para mí el círculo y el cuadrado, la esfera, el cilindro, el cubo, son exactamente "objetos encontrados": existen, yo los recupero y los pongo, los enfatizo y los coloco. Es decir, que es un proceso muy análogo a la obra de los ortodoxos conceptuales".

Es interesante resaltar cómo también numerosos autores relacionan al "minimal" con los "objetos encontrados", cuando pensamos que el fin desmitificador y provocador con el cual Duchamp los "creó" les distancia de esas corrientes.

Cfr. MARCHAN (1986, 3a ed.), p. 99.

⁷⁸ Cfr. IGLESIAS, José María (1980): texto de presentación del catálogo de la exposición individual de Cruz Novillo en la Galería Aelee, en mayo de 1980, p. 3.

de la realidad de las propias formas.⁷⁹La carga conceptual está materializada en elementos muy simples y conocidos como que un hexágono se puede dividir fácilmente en seis triángulos equiláteros, o que un cubo partido por su mitad, y ésta vuelta a dividir nos dá un prisma recto con dos lados cuadrados y los demás rectángulos del doble de largo. O que un círculo seccionado por sus diámetros vertical y horizontal nos ofrece cuatro cuadrantes idénticos.

Es decir que el concepto formal no tiene de entrada ni una novedad ni una importancia grande, pero sí va tenerlas el cómo se expone.

El mundo artístico plantea una particular exhibición de las cosas: el concepto más evidente va a resultar revelador porque es expuesto de una distinta forma, con un diferente "estilo" y el artista va a conectar con el mundo de los demás.⁸⁰La manera de decirlo, de mostrarlo, de transmitirlo: ese es el arte de Cruz Novillo.

⁷⁹ "El problema es precisamente ese: si el arte ha de renunciar al mito de la semejanza, si ha de superar la vorágine de la denominación primaria (y en eso consiste la contribución específica de la reflexión y la práctica analítica), con todo, no puede renunciar totalmente a su función hermenéutica, como quisiera el proyecto analítico más riguroso. El contradiscurso, que Foucault atribuye a la poesía a partir del siglo XIX, desde Hölderlin a Mallarmé y a Artaud, y que había de consistir en redescubrir "por debajo de las diferencias denominadas y previstas cotidianamente los parentescos ocultos de las cosas, sus similitudes dispersas", radicaría precisamente en esa exigencia irrenunciable del arte."

MENNA (1977), p. 77.

⁸⁰ "El arte es una secreción interna que sólo tienen algunas personas", afirma Cruz Novillo.

BERMEJO (1985), p. 35.

Capítulo 4

DESCRIPCION Y ANALISIS FORMAL DE SU OBRA PLASTICA

Descripción general

A fin de obtener una orientación general sobre el contenido de la obra y la evolución plástica de José María Cruz Novillo vamos a ordenar una serie de datos sobre utilizaciones elementales y genéricas que lleva a cabo a través de una cronología aproximada.

La adopción de esta medida se debe a la especial metodología y progresión que este artista usa para su producción plástica. La corrección constante de los sistemas utilizados en la elaboración de una serie, la vuelta a un tema aparentemente cerrado unos años atrás, el replanteamiento de un programa previo, etc. hacen que sea inútil hablar de etapas progresivas o fases de desarrollo escalonadas al uso como en otros artistas.

Cruz Novillo da la impresión de que sólo tuviera un único tema, siempre por terminar de definir y de centrar, al que acude con insistencia para delimitarlo con una mayor precisión o riqueza de ángulos.

Realiza distintas alternativas de una misma y simple propuesta, con dos enfoques de conformación que sí van a variar en el tiempo: o un múltiple-manipulable, en las primeras exposiciones, con sus distintas opciones de ubicación, orientación y ordenación de sus sencillos elementos, o una serie de obras únicas (un ciclo) con un mismo tema colocado, orientado, ordenado con distintos modos -incluyendo con primacía una conjugación de factores bi- y tri-dimensionales-, que va a desarrollar en tiempos posteriores.

Cada una de estas series de obras con un tema consta normalmente de ocho esculturas, veinticuatro pinturas, cuarenta y ocho dibujos y otros tantos collages y litografías.⁸¹ Cruz Novillo tiene previsto, más o menos, su número, dentro de ese programa o sistema que él establece a priori. Por otro lado la ubicación en uno u otro género puede ser desconcertante para quién no conozca su producción porque él califica "pintura" con frecuencia a obras con elementos claramente tridimensionales, o alguien podría denominar, creemos que sin el menor riesgo de insensatez, a muchos "cruz-novillos" como "esculturas planas", por poner unos ejemplos de la complejidad de su definición genérica.

Por esta razón, aunque sea motivo de confusión una enumeración conjunta de todos los elementos bajo un mismo epígrafe, como puede ser el caso de los colores, formas o materiales sin hacer distinción de cuales pertenecen a un medio como el escultórico, o cuales al pictórico, nos referimos a la anunciada denominación

81 GIL (1985), p. 275.

no convencional (o se puede decir, si se desea, conjunción o mezcla) de estos "géneros" en el caso de la obra de este artista, por lo que preferimos en este esquema obviar estas precisiones.

Con los datos disponibles sobre su obra, a través de catálogos de exposiciones y testimonios publicados, podemos realizar un esquema orientativo de los diversos elementos que componen la obra artística de José María Cruz Novillo desde 1972, fecha de su primera exposición como artista plástico, hasta estos mismos días de junio de 1992. Aunque vamos a correr el riesgo de las simplificaciones, ya que no vamos a entrar en detalles concretos, sino a aportar los datos más destacados, para poder observar, con la objetividad que proporciona un mapa, los principales "accidentes" de un territorio.

Es decir, para terminar, que este esquema es una simple enumeración cronológica de datos sobre los elementos, tanto materiales como genéricos, utilizados en la obra de José María Cruz Novillo. Junto con los datos teóricos de sus sistemas y programas de ciclos nos va a servir, posteriormente, para un análisis más documentado de su obra y evolución.

Cuadro de principales elementos
utilizados en la obra plástica
de José María Cruz Novillo

1972

Formas: Cuadrado, círculo, triángulo, hexágono.

Colores: Translúcidos, azul, rojo, verde, amarillo (básicos).

Género artístico: Escultura (múltiples y manipulables).

Collages (relieves).

Materiales: Metacrilato serigrafiado. Cartón.

Denominaciones: "Estructuras manipulables".

1973-1975

Formas: Triángulo rectángulo, rombo. Prisma rectangular.

Colores: Deja el color local de cada material.

Género artístico: Escultura (múltiples y manipulables).

Materiales: Metacrilato (cristal y mate). Latón (pulido y cromado).

Denominaciones: "Acoplamiento 1", "Diafragma", "Cub 1", "Proyección IV".

1976-1978

Formas: Círculo, triángulo. Cubo, cilindro, prisma triangular.

Colores: Oro, plata. Negro, gris, blanco. Amarillo, rojo, azul.

Género artístico: Escultura. Pintura.

Materiales: Chapa de hierro pintada al horno. Acero inoxidable. Acrílico sobre bastidores de madera y sobre metacrilato.

Denominaciones: "Estructuras manipulables", "Tximparta" (numeradas).

1979-1980

Formas: Cuadrados (y sus particiones).

Colores: Plata, oro.

Género artístico: Dibujo, collage, pintura, escultura.

Materiales: Tintas serigráficas. Cartón. Latón.

Denominaciones: Por números.

1981-1984

Formas: Cuadrados (con sus divisiones verticales, horizontales y diagonales).

Colores: Negro, blanco.

Género artístico: Dibujo, collage, pintura, escultura.

Materiales: Tinta sobre papel. Grafito sobre cartón. Esmalte sobre aluminio.

Denominaciones: "Proyectos para una escultura."

1985

Formas: Cuadrados, rectángulos. Prismas rectos.

Colores: Negro, blanco, gris.

Género artístico: Pintura, escultura.

Materiales: Acrílico sobre lienzo. Latón. Piedra de Calatorao.

Denominaciones: Por números.

1986-1987

Formas: Círculo (semicírculo), cuadrado. Cilindro, cubo.

Colores: Negro, plata, oro.

Género artístico: Pintura, escultura.

Materiales: Técnicas mixtas sobre tabla. Acrílicos sobre lienzo. Bronce pulido, piedra de Calatorao, malaquita, ágata.

Denominaciones: "Fragmento de (primera, segunda, etc.) escultura."

1988-1989

Formas: Círculo (semicírculo), cuadrado (y particiones diagonales: Triángulos rectángulos) y combinaciones entre ambos.

Colores: Negro y blanco. Rojo y amarillo.

Género artístico: Dibujos, grabados (aguafuertes, aguatinas, punta seca), collages (relieves), dípticos gran formato, esculturas.

Materiales: Grafito sobre cartón, cartones. Madera. Metacrilato y aluminio. Bronce. Latón pulimentado.

Denominaciones: "Fragmento de (primera, segunda...) escultura vacía". "Amyr 1,2,3,4" (Ciclo La Haya).

1990-1992

Formas: Círculos, cuadrados (divididos en cuatro partes iguales por dos rectas).

Colores: Rojo, azul, amarillo, verde (Básicos).

Género artístico: Pintura, grabado con tinta litográfica, escultura.

Materiales: Acrílico sobre lienzo. Tintas litográficas, papel, cartón, metacrilato, aluminio. Acero corten.

Denominaciones: "Diafrágmata".

ANALISIS

Las formas

Castro Arines dice de Cruz Novillo que es "un artista que juega con los elementos más distantes y esquemáticos del arte."⁸²

En efecto, este artista, desde que comienza su trayectoria en el mundo de la plástica va a presentar una obra de esculturas, pinturas, dibujos y collages exteriorizando una temática muy definida: las formas geométricas básicas se unen, se separan, se rozan, se alinean, se superponen o se entrelazan iniciando juegos muy primarios donde se descubren nuevas formas conceptuales surgidas de las primeras.⁸³

"...Traída aquí la geometría en toda su capacidad y posibilidad plástica, en todo su potencial de vida, la matemática más que como juego de la razón, criatura lúdica..."⁸⁴

Esa temática esencial, que sitúa a las formas geométricas

⁸² DANVILA, J.R. (1987): "El espacio congelado". Crítica de la exposición de Galería Aelee en El punto de las artes, N. 29, del 13 al 19 de marzo de 1987, p. 6.

⁸³ "José María Cruz Novillo conjuga monocromáticamente formas geométricas puras".

IGLESIAS, José María (1986): Crónica 3. Las artes, n. 2, marzo, p. 9.

⁸⁴ CASTRO ARINES (1974), p. 3.

como pilar elemental de su obra, ofrecerá pocas variaciones dentro del selecto catálogo formal a lo largo de su trayectoria, como se puede observar en el esquema anterior. Existen elementos básicos, en especial el círculo o el cuadrado (y naturalmente las formas derivadas de sus juegos internos), que están presentes desde el primer momento y son absolutamente constantes. Otros, como los rectángulos o los triángulos rectangulares, aparecen y desaparecen. Son elementos que el artista busca una y otra vez. Sólomente una forma analizada repetidamente en sus primeras obras, como es el hexágono, es abandonada totalmente después. Pero podríamos apuntar una evolución indudable en el planteamiento formal al observar que cuanto más avanza el tiempo la simplificación expositiva y morfológica es algo mayor. Si en las primeras obras los elementos apuntados realizaban sus "discursos" plásticos en grupos o en combinaciones más complejas, según avanza el tiempo estas composiciones llegan a una depuración cada vez más grande, hasta alcanzar en sus últimas muestras auténticos extremos de sencillez formal. En una de sus últimas producciones, la serie "Diafrágmata", el tema formal es un círculo partido en cuatro por sus diámetros vertical y horizontal y sus posibles combinaciones resultantes de la colocación de cuatro colores básicos (amarillo, verde, rojo y azul) en cada cuadrante.

El color y la textura

Los colores, su combinación y desarrollo, siendo también esquemáticos y distantes (juegos con colores básicos, neutros e incluso materiales transparentes), son factores que, aunque hay opiniones que los destacan,⁸⁵ en la obra de nuestro artista están utilizados con afanes mucho menos protagonistas que, por ejemplo, las formas geométricas.

El tema del color se lo plantea con una rigurosa e inequívoca funcionalidad y pensamos que éste es un elemento claramente relegado en la obra de Cruz Novillo.

En el uso del color la variación ha sido limitada porque aunque del año 1979 al 1988 se adentra en unos terrenos donde el color llega a extremos de concepto (negros, oros, platas), vuelve a tomar los básicos en 1989, que había utilizado desde sus comienzos, pero ahora con una mayor pureza expositiva, sin duda influida su percepción por la simplificación de las formas que realiza en los últimos tiempos (la amplitud de los espacios que definen las formas actuales conduce a la lectura más directa del color).

⁸⁵ "El color es otro ingrediente de gran importancia en esta obra. Lo es tanto cuando se trata de intensos primarios y secundarios como cuando el artista trabaja (...) con los tonos del oro y la plata, con negros, blancos o grises. En el primer caso las resonancias de los contrastes producen una suerte de eco cromático en el ámbito espacial de la obra, en el segundo el universo calmo nos muestra lo riguroso de su concepción y la mayestática gravedad del número imperante."

IGLESIAS (1980), p. 4.

Su obra se mueve siempre entre dos tipos de "gamas" cromáticas, como hemos dicho. Santiago Amón dá noticia de un posible giro (de una a otra gama), en 1985:

"¿El color? No lejos de los sabios reclamos del "De Stijl", venía acomodando nuestro hombre su empresa bidimensional a la pulsación, plasmación y graduación de los colores primarios que Pier Mondrian (el padre Mondrian) convirtió en arquetipo. Hoy el color ha huído de sus manos, entregando todo su empeño a la austera y radical "escala negativa" del negro, el blanco y el gris sin otros adjetivos"⁸⁶

Esas dos gamas, o escalas, a que hacíamos referencia, son las que distinguía el artista belga Vantongerloo ("De Stijl"), por un lado la positiva, compuesta por el rojo, el azul y el amarillo; y por otro lado la negativa del blanco, negro y grises. Ese giro que comenta Amón más arriba será circunstancial, y volverá a la otra escala con prontitud, pero José María Cruz Novillo se va a mover cromáticamente de forma inequívoca en estas coordenadas que marcara el teórico del grupo De Stijl, con la aportación a la escala positiva del color "verde", y a la negativa del oro y la plata así como los colores propios de cada material utilizado (incluido el transparente metacrilato), si es que a éstos se les puede considerar como tales.⁸⁷

⁸⁶ AMON (1985), p. 9.

⁸⁷ La opinión del propio artista sobre este tema incorpora a Duchamp a los presupuestos de De Stijl: " La gama primaria, literalmente, son "colores encontrados" también. Es decir que están por mí usados en este

Aunque existen colores hay una práctica ausencia de combinación alguna entre ellos. Si en general en la pintura tradicional uno de los temas clave es el color como resultado de una determinada relación entre los diversos colores parciales que participan en su composición, en el caso de este artista el problema desaparece porque sus colores no están realizando un juego o, al menos, no lo pretenden realizar.

Y por supuesto no existe tampoco ni la más leve alusión a posibles efectos de adicciones o sustracciones, degradaciones, tonalidades, etc. El problema de los "colores locales" no existe. Los colores se plantean en toda su crudeza, saturados, planos y sin afectar al contiguo más que para marcar su diferencia.

En general podemos decir que los colores están siendo "usados" por Cruz Novillo para definir determinados espacios y apartarlos conceptualmente de los adyacentes.

"Necesito separar unos campos de color para conseguir la obra que me propongo hacer y entonces utilizo la gama más obvia de todas."⁸⁸

sentido."

Entrevista (1992).

⁸⁸ Entrevista (1992).

Otra posible utilización es la de realizar un ordenamiento conceptual, para delimitar los espacios de las "familias" (por ejemplo, la de los primarios, o la de los "negro-gris-blanco") y diferenciarlas del resto, estableciendo una separación espacial entre las zonas pintadas y las que no lo están.

Es destacable la explicación que Cruz Novillo establece entre la materia utilizada y el color como representación de ella. Asegura él proponer un uso no funcional sino representacional del color, al sentir del realismo más convencional, pero tomando como referencia modelos propios:

"Utilizo los colores análogos a las materias con las que trabajo: el oro y la plata cuando trabajo con el acero inoxidable o con el latón. La piedra negra, por ejemplo: la analogía que establezco con ella en mi obra plana, bidimensional, pues es el trazo del lápiz de grafito, o es la pintura negra, o son texturas grises,... Es decir que la intención es representar un color preexistente en la obra tridimensional."⁸⁹

Sin embargo, el uso que hace Cruz Novillo del color es de apoyo, totalmente pragmático y utilitario, y nada tiene que ver con elementos claramente compositivos (equilibrantes) y básicamente comunicadores, como él mismo explica:

⁸⁹ Entrevista (1992).

"Pero lo que no hay es nunca la búsqueda del color como elemento significativo plástico. No pretendo usar el color para añadirle a la obra dimensiones perceptivas de ninguna naturaleza."⁹⁰

De todas formas a pesar de los esfuerzos del artista por un uso no "colorista" del color, sino utilitaria, lo cierto es que éste sobrevive alguna vez. Quizás por contraste con su intento de negación cromática, en sus piezas realizadas con los colores primarios funciona mejor su evidente rechazo, pero no sucede así paradójicamente en las de la escala negativa. Alguien podría decir, por ejemplo, que en "las piezas negras de Cruz Novillo no está ausente el color, ni lo está tampoco una certera sensibilidad para servirse de él."⁹¹

Todo este sentido utilitario del color se traslada, ampliándose, a las posibles variaciones que realiza con las texturas de una materia (por ejemplo, la utilización que hace contrastando una zona de latón mate con la vecina brillante). Tienen el mismo sentido de marcar y diferenciar unos conceptos de otros (quizás uno señala un "interior" mientras el otro podría ser un "exterior"), pero nunca, de ninguna forma, buscar una posible "combinación", o algún tipo de equilibrio cromático, o juego compensatorio, que sería absolutamente normal en una concepción convencional de la plástica.

⁹⁰ Entrevista (1992).

⁹¹ A.G.G. (1980), p. 23.

"Más que el color le interesa la textura, el acabado de los materiales, desde aceros pulidos, latones cromados, chapa pintada industrialmente (acabado de carrocería), metacrilatos, madera pintada..."⁹²

En efecto, la textura va a ser más importante que el color porque ella es la exteriorización de la materia, y ésta va a ser especialmente cuidada y ofrecida por Cruz Novillo.

El género artístico

Una de las primeras incógnitas ante este artista es si sus propuestas son encajables en las clasificaciones al uso: pintura o escultura. Porque en cada una encontramos "la ambigua paradoja subyacente en el arte tan premeditado y tan libre, tan lúdico y por ello tan serio de Cruz Novillo: la evocación espacial en el plano y la validez del plano pictórico en lo tridimensional.(...)Se desenvuelve la creación de Cruz Novillo en la doble dirección de la pintura y la escultura, o para decirlo mejor, del plano y del volumen."⁹³

Hay que observar esta característica, efectivamente, porque por un lado está "el tridimensionalismo que le lleva, como el mismo ha señalado, a la escultura como sucesión de planos que se

⁹² GIL (1985), p. 277.

⁹³ IGLESIAS (1980), p. 4.

encierran y conforman volúmenes, como bloque", pero por otro lado está lo contrario: "como volumen desplegado en la superficie del lienzo."⁹⁴

Quizás precisamente sea que "la experiencia en la bidimensión y el ataque al espacio tridimensional vienen a ser distintas caras o angulaciones en torno a un mismo enigma que se resuelve en producto y objeto de contemplación"⁹⁵

El mismo nos dá esta explicación que desarrollaremos con mayor detenimiento cuando hablemos del tiempo como dimensión en su obra:

"Para mí, lo bidimensional y lo tridimensional, es lo mismo; lo que me gusta de verdad es el intermedio, lo que yo llamo "las dos dimensiones y media". El tiempo, la energía potencial que está entre la realidad y su representación en dos dimensiones."⁹⁶

Pero lo cierto es que él en persona nombra a sus piezas con contundentes títulos de "pintura" o "escultura", a pesar de que

⁹⁴ MORALES Y MARIN, José Luis (1988): Constructivistas españoles. Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, p. 83.

⁹⁵ AMON (1985), p. 11.

⁹⁶ BERMEJO (1985), p. 35.

dice considerar estos géneros indistintamente. Y debe valorarse este dato adecuadamente porque él, como demuestra a lo largo de toda su trayectoria, va a ser extremadamente puntilloso a la hora de las precisiones terminológicas, por lo que es de suponer la intencionalidad, aunque sea irónica, de esas denominaciones.

Dentro de este tema estaría igualmente la calificación de "relieves" a los "collages" de este autor, puesto que también es esencial en ellos el elemento tridimensional, aunque en este caso parezca mínimo, ya que en realidad Cruz Novillo juega explícitamente con el elemento del grosor del papel o del cartón, pero es fundamental porque es el que va a marcar el positivo o negativo, el arriba o abajo, el aditivo o el sustractivo de una narración visual. Es decir, de nuevo se plantea, y no de modo nimio, la cuestión de la dimensionalidad de este tipo de obras, al igual que sucedía en las "pinturas".

" Y del plano por el plano, a la conformación sumaria, elemental, del relieve, del bajorrelieve, del mínimo relieve.(...) Los "collages" de Cruz Novillo adquieren, repito, la condición de "relieves", mínimos de corporeidad, a modo de vehículo entre la experiencia en el espacio bidimensional propiamente dicho y la labor definitiva en el espacio de tres dimensiones."⁹⁷

⁹⁷ AMON (1985), p. 14.

La materia

La obra de Cruz Novillo al situarse en los principios de las formas está desenvolviéndose en un terreno en que la pintura y la escultura, como ya hemos dicho, se confunden y, por tanto, la importancia de la materia seleccionada toma mayor relevancia. En sus iniciales años la obra plana tendía más al volúmen (en Cruz Novillo vamos a tener, por fuerza, que realizar afirmaciones tan paradójicas como ésta de "obra plana con volúmen"), destacando así su ruptura con los esquemas formales al uso, pero se puede observar una tendencia a la mayor utilización de las conformaciones más convencionales pictóricas y escultóricas. Quizás podríamos decir que su evolución le ha llevado a una mayor economía en sus soluciones. La presencia también del hierro o materiales más propios de la escultura tradicional en sus obras actuales es más evidente que antes.

La elección de los materiales es precisamente una de las cuestiones que más preocupan en este artista.⁹⁸ Una característica por la que se ha distinguido su obra es "...desde el principio, por la meticulosidad en la manipulación de los nuevos materiales, con los que aportaba distintos cauces, para la manifestación artística."⁹⁹

⁹⁸ Decir que en la obra de José María Cruz Novillo "no existe para casi nada el valor de la materia" (DANVILA, 1987, p. 6) es, en nuestra opinión no haber entendido la sobria y utilitaria función que cumple en toda su producción.

⁹⁹ SIN FIRMA, El punto de las artes (1988), p. 14.

No en vano el juego espacial que plantea, en los límites entre las dos y las tres dimensiones, necesita unas muy específicas materias para que pueda conseguir sus fines. Pero por esta misma razón, la presencia de materiales no debe hacerse ostensible sino en su justa medida. Las formas, los volúmenes, los colores (las texturas) y las materias deben funcionar al unísono, y para ello todos deben simplificarse para que todos puedan estar igualmente presentes.

"...Así, el material escogido en cada caso es puesto al servicio de la obra, pero se evita la mera presencia matérica tanto como su vulneración." ¹⁰⁰

El propio Cruz Novillo nos da esta opinión:

"El uso de estos materiales está determinado por su eficacia visual y para dar a cada medio concreto lo que considero que le es propio de manera genérica." ¹⁰¹

Pensamos que Cruz Novillo es un artista al que preocupa especialmente la materia porque no utiliza los materiales convencionales de la forma convencional, con lo que anularía su presencia conceptual en la obra de arte. Inclusive la utilización que hace del color nos explica la conciencia matérica que posee al seleccionarlo y aplicarlo. Porque realiza dos opciones: o no

¹⁰⁰ IGLESIAS (1980), p. 3.

¹⁰¹ R. A. (1991): Crónica en el diario El País sobre la exposición "Diafrágmata", en Galería Aele. Madrid, 14 de junio de 1991, p. 34.

dá color alguno permitiendo y destacando el valor de cada material lo cual es harto frecuente; o extiende colores planos (bien sean negativos: negro, gris, blanco, plata, oro; o positivos: amarillo, rojo, azul, verde), que anulen el efecto matérico, pero absolutamente y sin paliativos. Hasta esta última y radical opción la interpretamos como una manera de valorar la materia como concepto que juega en una composición artística, precisamente porque se es consciente de su potencial.

"...Para mí el uso de los materiales está relacionado con la complejidad conceptual, y que un poco el principio que en este momento yo utilizo para hacer mi obra es conseguir niveles muy grandes de complejidad conceptual. Que para mí el material es muy profundo, aun por mucha que sea su aparente simpleza. Y que no solamente no son términos contradictorios sino son casi inseparables, la materia y la complejidad conceptual que la soporta. Me parece que si no pasa eso, no existe obra de arte."¹⁰²

La opinión generalizada apunta a la "preocupación constante"¹⁰³ por la materia utilizada, al "gusto exquisito en la elección de los materiales"¹⁰⁴ y a cómo él mismo quiere "resaltar la autenticidad y riqueza en sí de los materiales (en la escultura)-

¹⁰² MARMARA (1985), p. 32.

¹⁰³ MARMARA (1987), p. 32.

¹⁰⁴ BERMEJO, José María (1987). Crítica en la sección de cultura del diario Ya, sobre la exposición de la Galería Aelee. Madrid, 1 de abril de 1987, p. 29.

bronce pulido, piedra de Calatorao, malaquita...", por poner unos ejemplos.¹⁰⁵

La sobriedad de los materiales utilizados es tal que en ellos la textura es mínima, y mínimamente se destaca: su fin es encontrar el "valor" de la propia materia. El, sin embargo, da una explicación personal en la que destaca una subordinación al color en la elección de la materia -por cierto que igual subordinación establecía en sentido contrario-, en el inicio de cada obra o ciclo de obras:

"Me apetece desarrollar en el plano una serie de obras en las que, por ejemplo, predomine el color amarillo. Me apetece hacer una serie de pinturas, de dibujos o de grabados. Entonces, se me ocurre inmediatamente una materia, que de una manera alusiva, o muy directa, me dé esa referencia de color que yo busco. Se me ocurre, por ejemplo, que una metáfora del amarillo en una materia concreta puede ser el latón pulido. Y empiezo a trabajar simultáneamente en las dos direcciones, y concibo una serie de obras tridimensionales cuya materia es el latón pulido, y simultáneamente proyecto esas obras utilizando ya en las dos dimensiones el color amarillo. Es un mecanismo primario, pero me es muy útil (...). Por lo tanto la materia me interesa mucho más como sugerencia de textura y de color que como materia propiamente dicha..."¹⁰⁶

¹⁰⁵ SIN FIRMA (1987): Crítica a la exposición de la Galería Aelee. Guía del Ocio. N. 88. Madrid, 23 de marzo, p. 44.

¹⁰⁶ Entrevista (1992).

Es realmente sorprendente su visión representativa del color y la materia influyéndose recíprocamente, como también lo es cómo va a determinar el tamaño final de una obra la manejabilidad y el peso:

"...El peso lo convierto en un factor decisivo porque me propongo hacer una obra que tenga el máximo peso que yo pueda manejar sin necesidad de ayudantes, ni de grúas, ni de artefactos mecánicos. Y esto me dá unas dimensiones. (Ahora estoy manejando el espacio de 24x24x24 centímetros que es el volúmen de piedra de Calatorao que yo puedo coger en mis manos y cambiar de posición y manipular en el estudio sin complejidad, sin complicación...)"

"...Toda esta secuencia que va del color a la materia misma, de la materia a la dimensión, la dimensión relacionada con el peso, todo esto me da una estructura muy conceptual, y es en todas estas direcciones en las cuales se produce la obra."¹⁰⁷

Las denominaciones: el fragmento y el todo

La sobriedad de este artista en la designación de sus obras desde sus inicios le lleva, en algunas ocasiones, a una simple numeración para titularla.

¹⁰⁷ Entrevista (1992).

Son de destacar títulos como "Fragmentos" o "Proyectos" a lo largo de su trayectoria y hay que tener en cuenta que rara vez vemos expuestas las series completas, los "ciclos", que él realiza. Debemos recordar que, en realidad, cada ciclo es una sola obra en diferentes posiciones, realizada en distintos medios, con diferentes técnicas. Pero cada uno de estos fragmentos por supuesto tiene su propia entidad.

"Cada obra engendra una serie, una secuencia de obras. Cada obra viene a determinar un módulo del que el creador se servirá para realizar un grupo, una cantidad de nuevas obras. Es aquí, en la diversificación, en el juego posible con las partes, de donde surge el todo que es cada pieza."¹⁰⁸

Vistas estas piezas aisladamente, es decir fuera de su contexto serial, lo cual hasta ahora no ha sido infrecuente, surge el tema de la denominación-calificación de las propuestas de José María Cruz Novillo, como causantes de desorientación en el espectador: pintura o escultura, collage o relieve, fragmento o todo.

El título de determinadas obras no califica lo que convencionalmente se espera de él. Por ejemplo, en una "Pintura N.7" nos encontramos con lo que normalmente se entendería, al ser claramente tridimensional la chapa de hierro doblada repetidas veces, como

¹⁰⁸ IGLESIAS (1980), p. 3.

una escultura. Este artista realiza así un juego con las denominaciones y sus límites.

Como José Luis Morales apunta, es una característica de la producción de nuestro artista precisamente el que esté jugando con "equivocos aparentes" como, al margen de la calificación de sus obras por su bi- o tri-dimensionalidad, por "la totalidad y el fragmento, lo único y las unidades".¹⁰⁹

El mismo conoce y estimula esa idea de fragmentación, entre otras cosas porque siente claramente lo incompleto de su proyecto, como anunciábamos al hablar de su coherencia:

"Esa especie de territorio de nadie es lo que me interesa: la investigación, el proyecto. No tengo la seguridad de que se pueda acabar nada; son fragmentos de una misma cosa."¹¹⁰

Pero debemos también reunir esta obra fragmentada, volver a verla como perteneciente a un todo más amplio, percibirla como una unidad de la que se ofrecen partes aisladas, valorar su funcionamiento autónomo pero teniendo presente que sus piezas poseen un origen común.

Rara vez tenemos la oportunidad de descubrir una obra de Cruz Novillo en toda su extensión, es decir contemplando todo el

¹⁰⁹ MORALES Y MARIN (1988), p. 83.

¹¹⁰ BERMEJO (1985), p. 35.

conjunto de "fragmentos" ordenados en torno a su idea matriz, como por ejemplo en ARCO 1989 donde presentó un diagrama con el ciclo completo de "Esculturas Vacías". Esta es una descripción de esa serie (cuyo esquema adjuntamos en la parte de documentación):

"Desde el módulo mínimo, una estructura común contiene las formas que pasan de un cuadrado o un círculo. Siempre buscando el mínimo formal, hay todo un proceso cuyas agujas se mueven desde la máxima posibilidad de vacío hasta la consecución de la forma como máxima cantidad de materia."¹¹¹

Y, como decíamos antes, con un funcionamiento autónomo por parte de cada fragmento:

"Nada se degrada en este sometimiento a la estructura matriz de la que se generan las demás. Cada fragmento es una totalidad, cada mutación de posición responde a una necesidad, cada elemento que se desgaja es complementado por el que se integra."¹¹²

¹¹¹ ROMERO, Manuel (1992): "Norma y forma". Texto de presentación al catálogo de la exposición individual de Cruz Novillo en el Museo Juan Barjola de Gijón, en Marzo-Abril de 1992. Gijón, Ed. Servicio de publicaciones del Principado de Asturias. 1992, p. 3.

¹¹² IGLESIAS, José María (1980): "Cruz Novillo, una posición diáfana". Revista Batik. Barcelona, junio de 1980, p. 17.

Capítulo 5

TACTICAS Y CONCEPTOS EN SU OBRA PLASTICA

Sencillez expositiva

Cruz Novillo va a desarrollar su producción plástica basada en una conformación geométrica total con la finalidad repetidamente expresada por él de obtener la máxima complejidad conceptual pero expuesta con la mínima complejidad formal:

"Mas fascinado aún por la idea de que menos es más, Cruz Novillo tiende a ordenar su juego -en cuanto a sus componentes básicos y sistema de funcionamiento- en torno a factores muy simples."¹¹³

En la Psicología de la Forma, la "Gestalt" más simple y pura se suponía la artísticamente ideal y, en efecto, la sencillez parece ser la meta a conseguir, por Cruz Novillo:

"En mi proceso creativo hay más renuncia que acumulación."¹¹⁴

¹¹³ HUICI (1991), p. 1.

¹¹⁴ BERMEJO (1985), p. 35.

Una actitud inequívoca ante una elaboración formal cuyo desarrollo amplía en otra ocasión:

"Sería un factor temperamental, o que en algún momento dado que yo no puedo determinar -dice el propio Cruz Novillo-, sucediera algo que me decidió a tomar este camino, que es buscar en la simplificación, coger el microscopio en vez del telescopio ¿no? Y dedicarme a buscar hacia abajo, hacia adentro en vez de hacia afuera. Esta simplificación es también una palabra equívoca, porque en el fondo es una gran complicación."¹¹⁵

Esta declaración de intenciones la va a ir llevando a auténticos extremos con el paso del tiempo.¹¹⁶ A lo largo de toda su trayectoria, y desde luego ahora, en sus últimas exposiciones, todas sus obras están mostradas con una sobriedad narrativa extrema. Sobriedad que se aplica también a una utilización de materiales cuidada y novedosa, en toda su producción. O, en palabras de José María Iglesias, gran conocedor de la obra que nos ocupa, que ya en 1974 realizaba una serie de observaciones precisas sobre la temática de nuestro artista:

¹¹⁵ MARMARA (1985), p. 32.

¹¹⁶ "Sobre la extremada simplificación a que atendían sus creaciones anteriores, José María Cruz Novillo ha emprendido una tarea de simplificación absoluta."
AMON (1985), p. 5.

"La obra, la que se pudiera denominar obra definitiva, posee como primera y principal virtud la de su sencillez, la de su solidez formal y la de la serena belleza que de ella emana."¹¹⁷

Sobre esta enorme, incuestionable sobriedad formal, sólo añadir las palabras que buscaba Cruz Novillo y que le dedica Santiago Amón:

"A partir de la mínima cantidad de materia se puede llegar - él ha podido- a la máxima cualidad constructiva."¹¹⁸

Bases compositivas

En su obra utiliza o bien formas básicas repetidas, sin un sentido modular, elaboradas sin una voluntad previa, o bien formas sobrevenidas de particiones de aquellas básicas. Es decir, que hay una doble corriente interna en sus obras, la forma básica que sirve de inicio de estructura o la forma básica que se muestra como divisible y, por tanto, como estructura ella misma.

La composición como significativo mecanismo de disposición de los elementos de la obra va a encontrar su exhibición de una sobria y definitiva manera: existen obras en una misma serie donde todos los elementos son coincidentes excepto por su posición, que

¹¹⁷ IGLESIAS (1980), p. 2.

¹¹⁸ AMON (1985), p. 5.

es lo que le va a proporcionar su identidad.

La línea, como valor, al margen de los dibujos, no existe en Cruz Novillo sino utilizada como simbólica frontera entre los distintos planos de color exclusivamente.

El color, como hemos explicado anteriormente, no juega más que un papel delimitador o codificador de cada parte donde se instala o se obvia, pero nunca por un valor cromático al uso de la pintura convencional o representativa.

En lugar de cromatismo las texturas se muestran como definidoras del carácter de cada espacio, buscando distintos acabados, aunque es la diferencia y no el contraste la técnica que utiliza para identificarlas.

Proceso de trabajo

Según asegura el propio Cruz Novillo lo que al principio eran piezas solitarias manipulables, es decir susceptibles de adoptar diferentes posiciones (composiciones), después se convirtieron en series de muchas piezas únicas, todas con un mismo tema pero cada una con una distinta posición (composición).

El punto de partida de cada una de estas series, o ciclos, es absolutamente intuitivo. Por ejemplo, según Julián Gil, "Cruz Novillo, partiendo del cuerpo más simple, que es el cuadrado, y

con la intervención de un trazo diagonal, para él de máxima energía gestual, obtiene una obra 'minimalista' que le servirá de base a un juego de cambios de posición."¹¹⁹

Este "encuentro" va a desencadenar un conjunto de "búsquedas" en muy distintas direcciones, en primer lugar juegos con las propias dimensiones a utilizar (collages-relieves, pinturas-esculturas,...) que van a llevar consigo problemas matéricos, cromáticos, etc. Pero este proceso fundamentalmente espacial va a volverse hacia el propio artista como modelo de un extraordinario juego representacional: así objetos creados tridimensionales regresan representados planos a través de las axonometrías de estos volúmenes que toman carácter propio, alejándose del modelo representado y convirtiéndose en "esculturas planas".¹²⁰

Además son "esculturas planas" porque "la forma del soporte viene delimitada por la propia estructuración de las figuras..."¹²¹, es decir son lo que se llama "shaped canvases" en la pintura americana, asignando un carácter objetual (tridimensional) a esa representación pictórica, con lo cual se cierra un recorrido completo por el mundo dimensional (y sus problemas matéricos adyacentes).

¹¹⁹ GIL (1985), p. 273.

¹²⁰ Cfr. GIL (1985). pp. 273-274.

¹²¹ CASANELLES, María Teresa (1980): "Cruz Novillo". Periódico Hoja del Lunes. Madrid, 9 de junio de 1980, p. 19.

Es decir Cruz Novillo crea una realidad que le sirve de modelo para recrearla, desde el plano al volúmen y viceversa, dentro de un constante juego con esos conceptos, donde va a incorporar necesarios elementos como la materia, la textura y el color que se van a influir recíprocamente en la conformación de cada pieza,.

Otro de los temas que utiliza este artista en ese juego con las dimensiones y su representación es el de utilizar los conceptos "lleno-vacío" en "una alternancia o equicomplementariedad de los elementos dispuestos en distintas simetrías que hacen incorporar como masa, módulos espaciales vacíos".¹²²

Como decíamos antes, cada obra originará una serie, una secuencia de nuevas obras. Estos "ciclos" constan normalmente de ocho esculturas, veinticuatro pinturas, cuarentay ocho dibujos y otros tantos collages y litografías.

El tiempo

A pesar de que lo habitual es que este artista se muestre con obras parciales ante el público, las series, las secuencias completas son claves en la obra de Cruz Novillo. Para llegar a esta reflexión no basta más que reparar en un simple hecho: una obra de Cruz Novillo vista aisladamente no cobra tanto significado como vista inmersa en su serie. Es más, nos atreveríamos a decir

¹²² GIL (1985), p. 279.

que vista en medio del conjunto es cuando cobra su auténtico sentido: una obra de Cruz Novillo es su serie completa; lo demás son fragmentos.

Fernando Huici realiza esta reflexión sobre la serie como secuencia en todos sus sentidos:

"La esencia del juego, lo que cierra su sentido, no se realiza idealmente sino en el desarrollo de la serie completa. Y ello introduce un factor esencial en el hacer de Cruz Novillo, como es el de la temporalidad. La idea de un sistema creativo que se desarrolla implícitamente en el tiempo conlleva a su vez el eco de un paralelismo con el lenguaje musical -paralelismo al que es particularmente sensible el artista en la comprensión de su propia obra-, y a través de él, una suerte de espacialidad interior definida por el tránsito entre los distintos puntos de la secuencia."¹²³

En efecto, en la obra de nuestro artista observada, como decimos, de una manera más amplia en sus series, que son las que dan un auténtico sentido a su arte hay que contar con "el tiempo, o cuarta dimensión, elemento que nos es conocido más en relación con la música que con la plástica, de ahí que Cruz Novillo llame a aquellas plantillas generadoras de todo el proceso, partituras,

¹²³ HUICI (1991), p. 2.

con las que logra un ciclo completo en una superficie común."¹²⁴

El propio Cruz Novillo ha venido desde siempre insistiendo en que el factor tiempo de su obra está en las "dos dimensiones y media", que es lo que otros llaman cuarta dimensión:

"El tiempo es, claro, el lugar en el que estoy instalado. Cuando hablo de que me coloco en el centro de esa tensión dialéctica entre las dos y las tres dimensiones creo descubrir que justo ese lugar es el tiempo, es decir, que es esta paradoja que he descrito en otras ocasiones. He descubierto que la cuarta dimensión está exactamente entre la segunda y la tercera. Es decir que físicamente yo denomino "dimensión tiempo" a aquella en la que se produce el cruce entre las dos y las tres dimensiones, que es donde yo me estoy moviendo continuamente. Es una especie de materialización de la cuarta dimensión que eso sin duda se representa de una manera inexorable en la obra misma. Entonces el tiempo se convierte en un factor decisivo y en todas sus aplicaciones posibles de esta dimensión..¹²⁵

Aparte del tiempo estacionado entre la segunda y la tercera dimensión de cada pieza Cruz Novillo nos da su opinión sobre la secuencia interior que ofrece el conjunto de las piezas de sus ciclos como factor temporal que también se incorpora a su obra:

¹²⁴ ROMERO (1992), p. 3.

¹²⁵ Entrevista (1992).

"La forma en la cual las obras se articulan en ciclos, cada vez más concretos, (cada vez me preocupa más determinar la cantidad de unidades que componen un ciclo; ahora ya claramente estoy trabajando en las Esculturas Vacías con un ciclo de treinta y cinco obras), generan otra forma de secuencia en el tiempo todas las obras en su concepción, aunque aisladamente cada una de ellas representan de una manera muy física la presencia de esa cuarta dimensión. Desafortunadamente para mí no tengo preparación para adentrarme en terrenos que son más propios de la Filosofía, y en algunos aspectos incluso de la Ciencia, de la Física... Estoy seguro de que hay analogías de lo que yo intento explicar en la Física de partículas, en las tendencias más modernas de las Matemáticas..."¹²⁶

Aunque no interesa tanto la secuencia temporal real en que se fueron gestando cronológicamente los fragmentos del ciclo como la secuencia que ofrece en una exposición el panorama de sus fragmentos uno al lado del otro y todos juntos.

Intento de definición de su temática

Se podría afirmar, con José Luis Morales y Marín, que "la

¹²⁶ Entrevista (1992).

trayectoria de Cruz Novillo, escultor y pintor, se encuentra marcada por una vocación paciente por desentrañar los 'misterios' del espacio desde la reflexión ante la superficie."¹²⁷

El mismo artista se limita los horizontes de su arte porque ve, con razón, que son muy amplios. Aunque desde fuera se le va a observar como una persona artísticamente coherente, con unos temas delimitados, él va a estar cuestionándose constantemente esta coherencia. Esto se explica con facilidad si se tiene en cuenta que para él -seguramente para todos los que se adentren en su problemática de las formas generativas- su tema es inmenso, lo desea estudiar en profundidad y piensa, con razón, que no lo ha abordado nunca con el suficiente rigor.

En el catálogo de España, escultura multiplicada se dice en su presentación: "...su estilo es de gran pureza estética (...) La geometría, la combinatoria y la aceptación de la obra (y del propio proceso general de su carrera artística) como una tarea de revisar y de insistir en las mismas obsesiones para lograr mejores criterios (o al menos, criterios más diversos), son las pautas de su comportamiento."¹²⁸

Se podría decir que su temática es el gran juego de la creación de las propias formas geométricas. Pero con eso entramos en

¹²⁷ MORALES Y MARIN (1988), p. 83.

¹²⁸ España, escultura multiplicada. Catálogo de la exposición del mismo nombre. Madrid. Ed. Ministerio de Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura. 1985, p. 58.

una difícil cuestión que es la delimitación de sus fines artísticos, de cuales son las metas de su obra.

Intentar definir la obra de un artista es, en cualquier caso, una petulancia porque, o bien se logra describir con precisión, lo cual quiere decir que dicha obra no poseía el lado mágico de transcender sus propios componentes para convertirse en otra realidad que necesitábamos y que desconocíamos, y la esencia que poseía ha sido posible transmitirla sin problema, lo cual significa sencillamente que no era tal obra de arte; o bien, no se consigue la descripción adecuada, con lo cual lo único que se ha hecho ha sido dar una errónea interpretación, una visión distorsionada, un engaño.

Nos limitaremos a aportar una serie de descripciones que se han realizado sobre la producción artística de Cruz Novillo, que nos proporcionen una aproximación más a cuál puede ser el tema global de su obra. Esta apreciación general nos parece necesaria para completar una visión analítica de la obra de Cruz Novillo que hasta ahora ha sido una descripción de sus elementos o temas por separado.¹²⁹

José María Moreno Galván ofrece una certera descripción que alude además al "tiempo" que incorpora a sus obras el artista:

¹²⁹ CALABRESE, Omar (1987): El lenguaje del arte. Buenos Aires. Ed. Paidós, p. 52. Cita las teorías de la Psicología de la forma o "Gestaltpsychologie", de Koffka, Wertheimer, Köhler (y luego Arnheim), en las que la percepción no funciona "atomísticamente", es decir por la suma de las partes más pequeñas de los objetos percibidos, sino por su totalidad.

"El objetivo de Cruz Novillo no es nunca el estado último de esa forma que se transforma, el objetivo último es precisamente el momento de la transformación. La detención del estado transformativo es simplemente el momento previo para volver a empezar. Como Cervantes, él podría decir que "el camino siempre es mejor que la posada".¹³⁰

Para José María Iglesias, la intención de la obra de este artista es "la creación de un universo regido por el ordenado hacerse y deshacerse de elementos en justas y ordenadas posiciones y contraposiciones, donde formas geométricas, casi siempre elementales, sencillas, van recitando ante nuestros ojos su poético discurso"¹³¹

Para Alvaro Martínez-Novillo "Cruz Novillo nos ofrece un verdadero goce al poder ver cómo se elabora un lenguaje para la construcción de una serie escultórica que vemos surgir a partir de sus diseños para materializarse en una secuencia de piezas en bronce y latón pulimentado excepcionalmente clara de concepto y bien construida sobre el tema, aquí posible, de la cuadratura del círculo."¹³²

Fernando Huici hace una reflexión que expresa una profunda

¹³⁰ MORENO GALVAN, José María (1974): "Eso que llamamos Grafismo" Revista TRIUNFO. Madrid, abril de 1974, p. 43.

¹³¹ IGLESIAS (1980), p. 3.

¹³² MARTINEZ-NOVILLO, Alvaro (1989): "Propuesta en tres dimensiones". Diario ABC. Madrid, 9 de febrero de 1989, p. 121.

inteligencia con la obra de este artista:

"Buena parte de la personalidad creativa de Cruz Novillo se define en base a una suerte de fascinación ante la riqueza y fertilidad interior contenidas por estructuras generativas elementales. Mas, en su concepción, el germen que dá origen a esas estructuras no responde, en modo alguno, a necesidad lógica de ningún orden, sino que es fruto de una elección meramente convencional, al modo como se aceptan, sin otra razón que la de su fascinación funcional, los componentes y reglas de un juego. Juego de lenguaje visual y mental, por supuesto, en este caso, sin vínculo con otro mundo que el que su mecánica genera."¹³³

Cruz Novillo realiza su obra utilizando los elementos más distanciadores que encuentra, los más generalizadores y objetivos, para iniciar una narración visual, la más escueta y simple posible, donde una forma inequívoca, básica, reconocible por cualquiera, desvela su estructura, también básica y conocida, de una manera inesperada.

Todo ha sido planteado con extrema sobriedad: los materiales, los colores, las formas geométricas, etc., hasta los conceptos son sencillamente correctos, sencillos y eficaces en su misión, pero subordinados.

¹³³ HUICI (1991), p. 2.

Porque lo que interesa ciertamente es cómo se muestran en conjunto, y eso ya es labor de un artista. Es decir, la temática que ofrece Cruz Novillo es simplemente un pretexto, un buen pretexto, para producir lo que conocemos como arte.

PARTE III

ARTES PLASTICAS
Y DISEÑO INSTITUCIONAL
EN CRUZ NOVILLO:
ANALISIS DE UNA RELACION

Parte III

EL DISEÑO INSTITUCIONAL
Y LA OBRA PLASTICA
EN CRUZ NOVILLO:
ANALISIS DE UNA RELACION

Capítulo 1

LA SEPARACION ARTE-DISEÑO EN JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

Relaciones entre arte y diseño, en general

El diseño y las artes plásticas, a pesar de desarrollar ambos actividades dentro de la construcción del mundo visual, poseen dos campos absolutamente separados y con peculiaridades excluyentes. Tienen unos puntos de partida y unos condicionamientos y exteriorizaciones diferentes, pero se desenvuelven con materiales y técnicas (y personal) comunes en algunos casos, lo que hace que se establezcan interesantes relaciones profesionales. Esto lleva a veces a comparaciones, con desabridas descalificaciones de uno hacia otro o, en ocasiones, a sospechosas analogías. Este es un momento de plantear algunas de estas cuestiones entre ellos.

El estudio del diseño institucional y de la obra plástica de José María Cruz Novillo, esta excelente coincidencia de un artista

y un diseñador, es una oportunidad que debemos aprovechar para realizar una reflexión sobre los posicionamientos del arte y el diseño, y las relaciones entre ambos.

El mundo del diseño siempre está esperando una especie de reconocimiento artístico que es debido sobre todo a su pertenencia al sector mercenario del mundo de la comunicación visual y a sus evidentes hallazgos, que se comparan (odiosamente) con las zonas más frágiles del mundo plástico. Dentro de éste último, a pesar de haber contado desde las primeras vanguardias con entusiastas seguidores de la integración entre arte e industria como El Lizitsky o Moholy-Nagy, los futuristas, la experiencia Bauhaus, etc., se acumulan una serie de tópicos que desprecian cualquier relación (hasta las más inocentes, no digamos las más incisivas) con el diseño.

El fenómeno que surge en los últimos tiempos de reclamación de la autoría (exhibir bien clara la firma) por parte de los diseñadores, cosa común a muchas otras profesiones no artísticas, acumula una mayor carga a esa polémica.

"El diseño, por definición es anónimo; somos representantes de un colectivo anónimo y la gente no sabe quiénes somos y no tiene porqué saberlo." Son palabras de Cruz Novillo refiriéndose a un cercano pasado.¹

¹ A pesar de esta contundente declaración sobre el anonimato en el diseño dentro de esta entrevista se matiza también lo siguiente: "Pero el anonimato tiene el gran peligro de que se tiende a pensar que las cosas se

Teóricamente era así, pero hoy han cambiado las cosas y el propio Cruz Novillo reclama su firma también en algunas ocasiones.² Y tienen todo el derecho por tres razones: primera, porque el diseño lleva una carga creativa muy grande y su comunicación posee a veces elementos de carácter artístico, aunque previamente no sea ese su fin; segunda, porque el mundo del arte acoge bajo su manto contenidos que nada tienen que ver con su esencia, dando pié inconscientemente con su área cerrada a que piezas consideradas artísticas formalmente, no ofrezcan los mínimos vitales (de vida, de vitalidad) y provoquen la comparación con otros campos visuales cargados de agudeza, acierto, talento creativo sin reconocer; y tercera, una razón de tipo social, que incita a destacar las individualidades, sobre todo en profesiones que tienen incidencias públicas importantes.

Los puntos de partida son, sin embargo, radicalmente distintos. El diseño es algo absolutamente determinado, dirigido por una serie de condicionantes previos que exigen ineludiblemente unos resultados concretos, incluso mensurables. El arte es libre,

hacen espontáneamente solas, que forman parte, un poco, como de la artesanía popular. Sería una pedagogía social muy buena que se supiera que este tipo de cosas las hacemos personas concretas con una profesión concreta y respondiendo a demandas concretas y objetivas. Pero bueno, la necesidad que yo tengo es la de sentirme autor de mis cosas, independientemente de que esa autoría me sea reconocida o no."

MARTÍNEZ Fernández, Matilde (1986): "José M. Cruz Novillo. El diseño como secreción interna." Revista Diagonal, N.31, Barcelona, p. 18.

² Cfr. en Entrevista (1992), el párrafo dedicado a los billetes del Banco de España, por ejemplo.

al menos en su punto de partida, y se le supone abstracto en sus fines.³

Por otro lado a lo largo de la historia el arte siempre ha sido muy celoso de sus límites, y a pesar de que sobre todo en este siglo han acontecido auténticos terremotos sobre las fronteras tradicionales de lo que se consideraba artístico, a pesar de que el cuestionamiento de la pintura y escultura de galerías ha producido enormes ejemplos de artistas, siempre se ha seguido manteniendo un estricto control sobre lo que debía o no debía ser arte.

Se podría entender el diseño como un posible arte a considerar desde un punto de vista histórico conceptual.⁴ Al modo que el arte egipcio de la época faraónica no cumplía, al parecer, más que una exclusiva función simbólica, pero sin pretensión estética, y con el paso del tiempo se convierte incluso en un modelo "artístico", podría ser esa una forma anecdótica de que en un determinado

³ Es una antigua reflexión. Sócrates se planteaba la cuestión de la funcionalidad: "si las experiencias estéticas tienen un valor intrínseco o hay que valorarlas o despreciarlas por su estímulo de lo provechoso y lo bueno". Y Kant consideraba que "la belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibido sin la representación de un fin."

⁴ CORREDOR MATHEOS, José (1985): El diseño en España, Madrid. Ed. Ministerio de Industria, p. 16: "extraña también que se hable de artistas al referirse a los diseñadores: el carácter de éstos incluye la posibilidad de que cumplan una función estética, aunque no sea ésta la primera, como lo era para los pintores románicos."

momento histórico se pudiese encontrar para el diseño la vía de acceso al mundo del arte.⁵

Por otro lado se podría volver a la consideración de las condiciones profesionales del arte y el artista de antaño⁶. Recordando que, por ejemplo, Miguel Angel, al recibir el "encargo" de la Capilla Sixtina, con todo tipo de controles, imposición del tema, correcciones indicadas por el cliente, necesidades de presupuestos comunicacionales que debían cumplir los frescos, etc., podría ser considerado hoy en día, como realizador de un "diseño". Pero ésto es una reflexión engañosa, porque Miguel Angel recibió un encargo sí, pero un encargo de carácter artístico, y porque:

"El arte es lo que estamos presenciando en este siglo."⁷

Es decir que ahora es cuando el arte se ha despojado, al menos en parte, de accesorios que le sobraban o que le enturbiaban. Pero ésto nos lleva a que una de las cuestiones previas

⁵ También se podría ver dentro de esa posibilidad que a pesar de que "el diseño, al igual que las actividades artesanas, no pretende, ante todo, crear obras de arte, aunque ahora, en muchos casos, valoremos éstas como tales -una vez su valor útil ha desaparecido."

CORREDOR MATHEOS (1985), p. 15.

⁶ "...El artista ya no es un artesano ni un sirviente, ahora es un sacerdote. Su evangelio puede ser la humanidad o la belleza, una belleza 'idéntica a la verdad' (Keats)... El artista empezó a despreciar la utilidad y el público. Se apartó de la vida real de su época encerrándose en su sagrado círculo y creándo arte por el arte, arte para satisfacción del artista."

PEVSNER, Nikolaus (1977): Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius. Buenos Aires. Ed. Infinito, p. 17.

⁷ Entrevista (1992).

es definir lo que entendemos por arte, que no es precisamente un cerrado catálogo de artes plásticas. Y de igual manera observar que el diseño, como materia exterior, e incluso excluyente de la plástica, tampoco es una lista de diferentes tipos de encargos.

Cruz Novillo aparta uno de otro de manera inmisericorde:

"Esto es todo un territorio de palabras muy complicado, porque los lenguajes traicionan. Pero una definición muy precisa del arte, hablando de la realidad perceptiva no natural, el mundo de lo artificial, de lo manufacturado, afirmarí­a que "el arte es... lo que no es dise­ño." ⁸

El dise­ño resuelve problemas, el arte los plantea

"Un dise­ñador es un tirador que ha de disparar contra la diana, que es para él el mejor resultado posible: el artista tensa su arco, dispara su flecha y donde se ha clavado pinta su diana".⁹

José María Cruz Novillo es un gran aficionado al tiro con arco, y así expresa, con esta imagen metafórica, lo que es para él la diferente actitud ante sus dos facetas profesionales, el

⁸ Entrevista (1992).

⁹ (Cita de unas palabras de Cruz Novillo) SIN FIRMA (1989) Plural design. Barcelona, A.D.P. Ediciones del Serbal, p. 60.

arte y el diseño, destacando la ineludible resolución de un concreto problema previo que marca al diseño.

"Como diseñador trabaja siempre por encargo. Concibe esta actividad como un problema que intenta objetivar lo más posible para buscar una solución. El arte, por el contrario, es para él la obra que surge de una decisión personal, de su propia convicción de hacerla."¹⁰

El propio Cruz Novillo nos señala la clave del encargo como punto de partida de un diseño:

"En diseño el proyecto está determinado por el encargo. Se configura en un problema muy concreto, que se puede resolver de acuerdo con la certeza de que existe la mejor solución posible. En arte no existe esta única solución."¹¹

Para acabar marcando esta distinción que alude a la necesidad que tiene el diseño, a diferencia del arte, de obtener objetivos muy concretos:

¹⁰ R.A. (1991): "Cruz Novillo expone círculos en Madrid." Diario El País. Madrid, 14 de julio de 1991, p. 34.

¹¹ SIN FIRMA, (1989), Plural design, p. 60.

"...El artista plantea problemas y el diseñador resuelve problemas."¹²

"El diseño es comunicación y el arte se casi intransmisible"

Encuentra una peculiar explicación -la repite con asiduidad- para diferenciar los dos campos:

"Entre el arte y el diseño -si es que se puede establecer esta disyuntiva- existe la misma diferencia que entre la pornografía y el erotismo. La pornografía -es decir, el arte- sería lo espontáneo, lo natural, lo no sometido (un artista es lo que es, haga lo que haga). El erotismo -es decir, el diseño- sería lo elaborado, lo que tiene voluntad comunicativa. El arte es una vía de conocimiento o, al menos, una búsqueda de conocimiento. Y eso es casi intransmisible. El artista suele adelantarse a lo que luego existirá."¹³

Además se plantea un tema surgido del anterior que sería la vigilancia interpretadora de las piezas producidas en uno u otro medio. Mientras para el diseño el programar una adecuada percepción es una de las bases de su eficacia, para el arte no.

¹² BERMEJO, José María (1985): "Cruz Novillo: "La realidad inacabada es lo único que me interesa como artista." Entrevista en el diario Ya. Madrid, 30 de septiembre de 1985, p. 35.

¹³ BERMEJO, (1985), p. 35.

"Mantengo una absoluta indiferencia ante el proceso de percepción de la obra de arte, eludiendo cualquier presupuesto previo que tienda a comunicar (...) Cuando hago una obra de arte no pienso en que va a ser percibida."¹⁴

Mientras que el diseño al tener que resolver problemas concretos previamente planteados exige un cumplimiento de la misión para la que fue precisamente creado, que va a estar constantemente presionando cada parcela de él, no sucede sino al contrario con el arte.

"Yo creo que el arte no ha de comunicar, es decir, que el arte comunica de una manera inexorable porque se produce un fenómeno perceptivo que es la teoría de la comunicación: hay un emisor, un mensaje, inevitablemente un receptor. El arte comunica por otra razón que no es la propia voluntad."¹⁵

El diseño tiene de partida, por el contrario, una expresa voluntad de comunicar. Cruz Novillo sigue definiendo lo que es para él el arte:

"El arte en mi opinión es una cosa privada del artista que tiene necesidad de desarrollar una idea, una reflexión, un concepto; lo que pasa es que habitualmente eso se convierte

¹⁴ BERMEJO (1985), p. 35.

¹⁵ MARMARA (1985): "Cruz Novillo entre diseñar y crear." Gaceta conguense, N. 52. Cuenca, 6-12 de julio de 1985, p. 32.

en un cuadro, una sinfonía, o muchas otras cosas, y en el momento en que se convierte en una cosa, desencadena un proceso perceptivo. Pero eso no tiene nada que ver con que la voluntad sea comunicar nada, sino que es casi inevitable, pero yo como artista no pretendo comunicar nada. "¹⁶

El estilo total en el arte y el estilo limitado en el diseño

En el diseño es característica la limitación impuesta a cualquier estilo personal al estar subordinado a las necesidades de cada encargo, es decir, que inhibe en principio presupuestos formales previos del diseñador concreto (a no ser que ese estilo personal se haya convertido en un tópico al que manejar y su necesidad final ha provocado el encargo: por ejemplo el solicitar un "Miró" para la imagen de La Caixa).

Pero el estilo personal, caso de existir, es porque se necesita para utilizarlo con algún fin, no es el signo de la libre expresión, como sería en el arte. Pero éste no es el caso de Cruz Novillo, ya que él practica un tipo de diseño muy aséptico de elementos, aunque, por eso mismo, también se puede decir que éste es "su estilo".

"En diseño no es necesario un estilo concreto y personal."- nos dice él mismo- "Porque los diseñadores hacemos trabajos

¹⁶ MARMARA (1985), p. 32.

que tienen que cumplir su funcionalidad en un contexto espacio-temporal muy determinado. El arte, en cambio, es todo lo contrario. En arte se produce un grado de transcendencia máximo, se trabaja para la eternidad."¹⁷

Este posicionamiento tan distinto ante la obra que realiza según pertenezca a uno u otro campo, le va a llevar, además, a separar sus dos actividades plásticas en su imagen pública de una manera radical.

"Es rarísimo que una misma persona se dedique a actividades tan dispares (...) yo que vivo esta especie de esquizofrenia..."¹⁸

Vivir del diseño y vivir para el arte

Por ejemplo él explica con naturalidad que su "trabajo" es el diseño, con él gana dinero y de él vive. El arte es casi lo contrario: nadie se lo encarga y en su realización emplea su dinero y su tiempo.

"Mi trabajo como diseñador me permite en algunas ocasiones tener unas pesetas para gastarme en esculturas o en organizar mi carrera de artista plástico, es una realidad. Y lo logro con muchísimo sacrificio sobre todo de tiempo e

¹⁷ SIN FIRMA (1989), Plural design, p. 60.

¹⁸ MARMARA (1985), p. 32.

intensidad y energías utilizadas, pero también sin duda de dinero porque hace bastantes años que hago una obra muy cara de materializar."¹⁹

¹⁹ MARMARA (1985), p. 32.

Capítulo 2

NEXOS ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO DE CRUZ NOVILLO

Actividades en el mismo espacio y tiempo

Cruz Novillo realiza con asiduidad estas dos actividades simultáneamente. Y desarrolla en el mismo espacio sus creaciones, es decir no hay un estudio para la escultura y otro para el diseño, en sus fases de creación, sino uno único.

"Todo el trabajo artístico y de diseño lo realizo en el mismo espacio y a veces hago trabajos de pintura o diseño al mismo tiempo, simultáneamente."²⁰

Lo cierto es que ante estos acontecimientos coincidentes en espacio y tiempo lo primero que se establece es una fácil compatibilidad entre estas actividades que muchos artistas ya habían advertido. Esto no quiere decir que sean dos materias similares sustancialmente, ni siquiera complementarias. El no va a dar

²⁰ BERMEJO (1985), p. 35.

ninguna facilidad para explicar una compaginación entre las dos facetas.

"Puedo decir que soy pintor, escultor y diseñador, cada cosa al cien por cien."²¹

Y ante la pregunta directa sobre la posible interrelación o conexión entre estos campos responde:

"No, no hay ninguna relación. Este es un caso que sólo consigo explicarme en términos psiquiátricos; vamos, esquizofrenia pura. Lo que digo como diseñador no tiene nada que ver con mi actividad como artista plástico. Para realizar estas actividades tengo materialmente que desdoblarme. Pero tengo la casi convicción de que en un ciclo posterior se revitalizan mutuamente."²²

Quizás lo que se puede deducir es que ambas son facetas compatibles e incluso, en el caso de Cruz Novillo, de alguna manera, compensadas, entendiendo ésto como que las tensiones que un tipo de creación conlleva son aliviadas con la otra actividad, sin necesidad de conexión alguna. Esta sería una explicación para su afirmación:

²¹ MARTINEZ (1986), p. 18.

²² MARTINEZ (1986), p. 16.

"La única relación que tienen mis dos facetas soy yo mismo."²³

La "secreción" del diseñador, la "secreción" del artista.

Cruz Novillo destaca una especial bioquímica que permite distinguir al artista del que no lo es. En múltiples ocasiones realiza afirmaciones que no dejan opción a la duda como:

"Un artista es lo que es, haga lo que haga."²⁴

"El arte es una secreción interna que sólo tienen algunas personas."²⁵

De manera inequívoca establece una especial personalidad que posee el artista. Relega, si no interpretamos mal, al arte como género en favor del concepto de artista.

En su faceta de diseñador se le preguntó, en cierta ocasión, por los jóvenes diseñadores que habían aparecido actualmente. Su contestación fue: "Creo que no existen."

Y ante la perplejidad de la entrevistadora por esa respuesta hizo entre otras estas aclaraciones:

²³ R.A. (1991), p. 34.

²⁴ BERMEJO (1985), p. 35.

²⁵ BERMEJO (1985), p. 35.

"...Es sustancial que sean diseñadores, y en este sentido no existe ni el joven diseño ni el diseño maduro. Existe el diseño y lo que no es diseño, y existe el buen diseñador y el mal diseñador."²⁶

Es decir que destaca al diseñador por encima del diseño. En otro medio de comunicación insistirá diciendo que "para que exista el diseño tienen que existir diseñadores."²⁷

Y la entrevista prosigue:

"Un buen diseño es un diseño hecho por un buen diseñador."

Y describe al buen diseñador como "el que sabe recibir buenos encargos. Dicho de otra forma, es aquel que sabe convertir un encargo en un buen encargo..."

Y, para finalizar, le inquiere la entrevistadora qué tal se considera él mismo como diseñador. Respuesta de Cruz Novillo:

"Lo que puedo decir es que yo tengo esa secreción de que hablaba, esa bioquímica."²⁸

²⁶ MARTINEZ (1986), p. 16.

²⁷ LUZAN, Julia (1985): "Vendedores de imagen." El País Semanal. Madrid, 10 de marzo de 1985, p. 29.

²⁸ MARTINEZ (1986), p. 18.

Es decir, "básicamente el diseño, para José Cruz, pertenece al mundo velado del metabolismo." -recogemos palabras de su entrevistadora Matilde Martínez- "Cuestión de humores, secreciones y hormonas. Sin embargo, persona que hilvana tan bien las causas-efectos, no deja de resultar extraño que Cruz Novillo recurra al mundo cerrado de la tautología para explicar qué es ser buen diseñador, e incluso qué es la propia actividad del diseño."²⁹

Pero no está hablando de "diseño" sino de diseñador. Debemos aclarar esta cuestión porque Cruz Novillo se refiere a la "secreción" del artista, que produce arte, pero, si observamos bien, separa la "secreción" del diseñador que no produce "diseño". Es importante esta matización:

"Lo de la "secreción" del artista (...)es afirmar que el artista nace, en otras palabras, y nace dotado de un "desequilibrio bioquímico" que le hace que su "secreción" sea la obra misma. Yo no creo que eso pase con el diseñador. Aunque es muy probable que haya dicho que una cosa es el diseño y otra cosa es el diseñador."³⁰

²⁹ MARTINEZ, (1986). p. 18.

³⁰ Entrevista (1992).

¿Revitalización mutua?

Pero debemos quizás examinar qué puntos de contacto concretos existen o, si se desea expresar así, intentar saber en qué consiste esa "revitalización mutua" entre ambas actividades a la que alude Cruz Novillo.

Es evidente que existen una serie de relaciones importantes que incluso a un nivel primario se establecen. Por ejemplo, él mismo afirma que, en ocasiones, "utiliza la escultura y la pintura" para sus obras gráficas:

"Me sirven para la investigación y el análisis que después puedo plasmar en algo concreto."³¹

Y a veces en sentido contrario, en toda su etapa de formación en talleres y estudios, lógicamente su inquietud le hacía moverse en terrenos técnicos ambivalentes.

"...En realidad al principio hacía diseño industrial, pero en lugar de realizar productos hacía esculturas."³²

³¹ CAMPOS, Pere Miguel (1985): "Cruz Novillo, el "padre" de los billetes de 5.000, en Alicante." Diario Información, Alicante, 3 de julio de 1985, p. 3.

³² SIN FIRMA (1989) Plural design, p. 60.

Ante esas afirmaciones es necesario estudiar esa relación que se establece entre campos tan distanciados conceptualmente pero reunidos de hecho en una misma persona.

Sería interesante conocer hasta qué punto influye un campo en el otro de manera significativa. No sabemos si puede un hallazgo artístico ser utilizado, aprovechado, injertado en un diseño. O si puede un diseño reciclarse abstrayendo su forma en una obra de arte.

Y, aunque estas preguntas o sus posibles respuestas tengan suficiente interés, lo que en realidad nos estamos planteando es toda la problemática que en una creación surge cuando, con encargo exterior o sin él, bajo iniciativa propia o por cuenta ajena, una vez establecido el hallazgo del "concepto" formal a elaborar, a transmitir, se debe encontrar su configuración definitiva y comunicadora, el cómo.

Capítulo 3

LOS ELEMENTOS DE SU ARTE Y LOS DE SU DISEÑO

Formas geométricas básicas

Cruz Novillo, como vemos en su obra artística, realiza toda su incursión en el mundo de la plástica centrado en un único tema formal: las formas geométricas básicas, los principios estructurales más primarios. El inicio de las formas, tanto de dos como de tres dimensiones, es el campo donde se desarrolla todo su arte, sin excepción.

La sencillez de sus elementos, la esencialidad de sus formas puramente geométricas, la total reducción de los colores que usa, la extrema sobriedad de sus materiales y la absoluta claridad expositiva de sus composiciones, serían sus señas de identidad.

Podríamos decir, con Moreno Galván, que Cruz Novillo tiene como punto de partida artístico una "ideología de la forma" seguida de una "ideología de la transformación" de esas formas.³³

³³ MORENO GALVAN, José María (1972). Citado en Constructivistas españoles (1988). Madrid. Ed. Ayuntamiento de Madrid, pp. 413-415.

Desde luego él pretende, según exponemos en el análisis de su obra artística, en sus propias palabras "resolver la siguiente paradoja: lograr una obra muy simple formalmente, pero muy compleja conceptualmente."³⁴

Como diseñador, desde sus inicios, se plantea en el terreno de los símbolos gráficos, bien sean logotipos o imagotipos, la reducción más absoluta de entrada a cada problema formal concreto. Estas formas geométricas sencillas son conscientemente buscadas para así hacer más evidente el juego formal que deben realizar.

El se mueve desde sus comienzos influido sin duda por la corriente desarrollada por la Escuela de Ulm (1954-1968), de integración de la ciencia en el diseño. Esta escuela, para muchos sucesora de la Bauhaus, va a sistematizar una serie de teorías de las formas aplicadas.

"De ahí surgió el famoso concepto de usar las formas como en gramática se usa la sintáxis. Y la sintáxis de la forma fue, realmente, uno de los conceptos teóricos más divulgados por la arquitectura y el diseño de los años sesenta y setenta."³⁵

³⁴ BERMEJO (1985), p. 35.

³⁵ SATUE, Enric (1992): Los demiurgos del diseño gráfico. Madrid. Ed. adori, p. 40.

Cruz Novillo va a usar como única sintáxis la geometría (incluso en la tipografía, Cruz Novillo está alejado absolutamente de una posible "caligrafía" e inmerso en la geometría), para expresar el sobrio discurso visual que pretende.

Es importante la influencia de la Escuela de Ulm que marcaba sus comienzos, y de hecho muchas actitudes posteriores, pero siempre ha existido en la obra de diseño de Cruz Novillo un desarrollo del juego formal que iba más allá de la mera utilización de la imagen como herramienta al servicio del encargo. El juego, lo lúdico de la imagen en sí marca su manera de diseñar.³⁶

"Sería un factor temperamental, o que en algún momento dado que yo no puedo determinar, sucediera algo que me decidió a tomar este camino, que es buscar en la simplificación, coger el microscopio en vez del telescopio ¿no? (...) Esa simplificación es también una palabra equívoca, porque en el fondo es una gran complicación."³⁷

Aunque esas palabras se pronuncian en un contexto plástico, son generalizables a cualquier tipo de creación visual de Cruz

³⁶ "De acuerdo que lo inútil se usa hasta la exasperación, pero es que aquello que solamente es útil es desolador." dijo Theodor W. Adorno a Tomás Maldonado, el gran teórico de la Escuela de Ulm, criticando el puro utilitarismo que preconizaba dicha escuela.

(MALDONADO, Tomás. "Ulm, retrospectiva" L'école d'Ulm: textes et manifestes. París. Centre Georges Pompidou, 1988. Citado en SATUE (1992), p. 38.)

³⁷ MARMARA (1985), p. 32.

Novillo, incluido el diseño, ya que él desde sus primeros momentos ha estado realizando una serie de análisis de las formas más primarias a la hora de diseñar.

Es más, se podría afirmar que los temas de las bases geométricas han sido el tema, es decir el centro formal sobre el que ha girado su preocupación diseñadora.

No podemos por menos que establecer un claro nexo entre ambas actividades, la del diseño y la artística: el juego de las primeras formas.

Quizás entonces no están descaminadas estas palabras referentes a que Cruz Novillo parte del campo profesional del diseño "lo que le llevará desde este campo puramente instrumental, con lo que tiene de experiencia en el conocimiento de los materiales y de resolver soluciones a problemas muy objetivos, al estudio de las formas. De esta forma entra en un proceso en el que parte de una estructura común a todas las dimensiones, intentando traspasarla a los elementos propios de cada medio, a sea escultura, pintura, dibujo o collage, forzando las posibilidades, utilizando los hallazgos en un juego de pasar de una dimensión a otra..."³⁸

La "esquizofrenia" profesional de la que habla el propio Cruz Novillo puede hallar ahí su punto de bifurcación.

³⁸ SIN FIRMA (1988), Constructivistas españoles, p. 413.

Con respecto al arte, él dice, con Braque, "primero encuentro y luego busco."³⁹ Entendemos que ese es el punto, el del encuentro donde se puede con toda facilidad observar una conexión formal con sus elementos de diseño. A partir de ahí nada tiene que ver el proceso artístico. La abstracción formal y matérica, la ausencia de condicionantes conceptuales concretos y medibles, le dejan en la más absoluta libertad de actuación, con un único y exclusivo arbitraje: la calidad de la obra.

Como él mismo dice su preocupación va a ser pintar la diana en torno a la flecha clavada, lo que no es poco porque debe mostrar a la gente lo acertado de su disparo, y eso es una labor de una absoluta creatividad, al alcance de unos pocos.

Una definición de creatividad

Vamos a hacer uno de los posibles recorridos por el mundo interior de la combinatoria de los elementos que utiliza Cruz Novillo en su diseño y su preferencia por determinados mecanismos, y relacionarlos con alguna utilización "artística".

Tibor Kalman, el conocido diseñador americano de origen húngaro, se hace una serie de preguntas ante el panorama uniform-

³⁹ Cruz Novillo, entre otras ocasiones, hace mención a esta frase de Braque, identificándose con su contenido en la entrevista que le hace José María BERMEJO, en el diario Ya de 30 de septiembre de 1985, p. 35.

do del mundo del logotipo. "¿Por qué algunos diseñadores aplican sistemáticamente los mismos recursos gráficos para clientes distintos? ¿Por qué se parecen tanto los actuales logotipos? ¿Por qué son más importantes las similitudes que las diferencias?"⁴⁰

Quizás la respuesta más evidente es ésta:

"Los nuevos creadores (...) tienen en cuenta (...) la rebaja de la iconografía al lenguaje más simple, claro y flexible posible."⁴¹

Es importante constatar este hecho de las coincidentes apariencias pero antes veamos qué entendemos por creatividad.

La creatividad, para Koestler, "consiste en provocar que situaciones o ideas, que normalmente se ven en dos marcos de distintas referencias, sean vistos en un solo marco de referencia. Así la creatividad visual fuerza al intérprete a que establezca conexiones entre universos normalmente desconectados y, consecuentemente, acepte novedades insospechadas."⁴²

Es decir, quizás algo creativo no nos muestra cosas nuevas, sino al contrario cosas ya conocidas pero en un contexto diferente

⁴⁰ KALMAN, Tibor (1987): "What's happening to logos?", ID magazine of international design. Londres, marzo-abril. Citado en SATUE (1992), p. 29.

⁴¹ SATUE (1992), p. 29.

⁴² KOESTLER, Arthur (1965): El acto de la creación. Buenos Aires. Ed. Losada S.A., p. 35.

que nos hace verlas de otra forma, reconocer su esencia de nuevo. Es decir, volver a descubrir el mundo y la vida en algo que ya conocíamos y que alguien nos hace ver desde un inesperado punto de vista.

La definición de creatividad que nos ofrece Koestler es realmente útil para nuestros fines analíticos porque nos va a permitir estudiar mecanismos del diseño gráfico bajo elementos bastante precisables. Nos vamos a poder acercar, basándonos en esas premisas teóricas, a una cuestión muy común dentro del diseño para que nos sirviera de entrada a estas estructuras del funcionamiento creativo apuntadas.

Tomaremos como base de estudio un tema tan significativo dentro del diseño como es el de identidad institucional, sobre todo porque en él se dan condensados problemas esenciales de lo que es el diseño como imagen cargada de representatividad.

Esta imagen que se busca diseñar precisa teóricamente de dos lecturas estructurales, una verbal y otra visual.

Estos dos podrían ser, entre otras, las dos situaciones o ideas de que se habla en la definición con que hemos abierto este apartado. La verbalización es un nivel impuesto, necesario para asegurar una lectura codificada habitual y esperada por el público, y la visualización sería el otro nivel donde se busca sorprender, dentro de una imagen comprensible.

Es decir, la verbalización gráfica es la tipografía que es comúnmente expresada -rotulada- por medio de la geometría y no sólo no sufre en su legibilidad al introducir estas formas sino que acuden a ella sin necesidad de diseño consciente alguno. Por otro lado podríamos disponer de la abstracción geométrica como un mundo lúdico en sí mismo, las formas básicas y sus juegos modulares.

Ya que existe un campo común entre esos dos mundos, que es la geometría, teóricamente se puede conseguir una confluencia formal entre los dos niveles.

Por ejemplo, un triángulo tiene un juego interior y exterior. Puede ser partido y descubrir así una posible estructura oculta. Puede desarrollarse, o desdoblarse y servir de módulo de otra forma que de él emana.

Pero una "A" (una "a mayúscula" queremos decir), es a la vez algo muy parecido a un triángulo (podríamos realizar este experimento con una "V", o con la "M" o la "W" como conformadas por dos formas triangulares), sobre todo si va apoyado por una expresión verbalizable cercana, o el contexto ayuda a que sea una "A".

Si realizamos una "A" que a la vez tenga un juego geométrico (manteniendo la legibilidad de la "A" y la evidencia de la estructura geométrica, por supuesto), habremos conseguido la "creatividad" anunciada.

Todo consiste ahora en que el hallazgo que une las dos situaciones conceptuales sea expresado con la mayor nitidez e inteligencia. Una de las características del diseño es precisamente el exteriorizar ese juego, e incluso se podría afirmar que esa es una referencia cualitativa, es decir que un diseño resultará más creativo en cuanto que consiga mayor "evidencia".

"El proceso de creación de un signo no es perceptible y el diseño debe serlo, es su cualidad más inherente. El proceso se queda dentro de las carpetas del diseñador, es como si no existiera. Es el elemento energético análogo al sistema del artista, aquello que está negado a verse, el territorio de la búsqueda y no el del encuentro. El proceso de una idea es el método de confirmación y no de sofisticación de esa idea primera, que surge desde el primer momento casi instintivamente."⁴³

Es interesante observar en estas palabras de Cruz Novillo la utilización exclusiva del proceso como "confirmación" de que una idea es válida, de que es posible su expresión de la forma adecuada.

Todas estas consideraciones teóricas no se limitan a casos más o menos significativos, sino que son extensibles a todos los campos del diseño.

⁴³ MUELA (1985), p. 15.

Compatibilidad de la carga conceptual con el juego geométrico

Sólo falta en este proceso un dato teórico fundamental que complete la descripción de un diseño y en el que se aparta absolutamente de la plástica: que el simbolismo que pudiera generar el juego geométrico no sea incompatible con la carga conceptual del producto al que se desea dar imagen gráfica. Es decir que el producto al que se describe verbal o visualmente no quede tergiversado por un concepto abstracto geométrico. Este no debe ser incompatible. En realidad, y de acuerdo a todas las teorías del diseño, no es que no deba ser incompatible, sino que debiera ser descriptivo, alusivo, o más aún: definitorio.

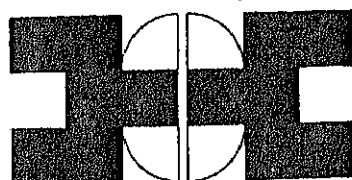
Pero ésta es una teoría poco realista. Lo cierto es que es innecesario aparte de complejísimo localizar un símbolo tal que exprese visualmente una serie de características a medida del cliente. Es más pragmático, eficaz y adecuado buscar una serie de simbologías cuanto menos concretas mejor. De tal manera que lo que más importe sea no una indefinición conceptual sino evitar una definición errónea.

Se acude así a significantes poco "simbólicos", muy abstractos y generalizables (son perfectas las formas primarias geométricas, o "símbolos" ambíguos como la flecha, la estrella...), y desde luego la geometría se ofrece como instrumento más manejable.

Dos ejemplos significativos

Vamos a detenernos en dos ejemplos que nos parecen que nos pueden aportar datos explícitos sobre esta intercomunicación que existe, y en este caso no sólo en el fondo sino también en la apariencia, entre el arte y el diseño de Cruz Novillo: la vieja imagen de identidad de Huarte & Cía, y la reciente de Paquexpres de Renfe.

Huarte: Signo que consiste en la inicial "H" compuesta en clave de módulos cuadrados que van conformando la sigla hasta desarrollar dicha letra. Tiene unos remates, o patas (o serifas) cuadrados que sirven para dar la clave del módulo, aparte de para

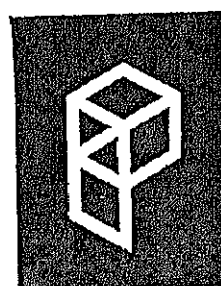


Huarte y Compañía
Empresa Constructora
Identidad Visual
1967

aportar una imagen de refuerzo (ya que se trata de una constructora). En el centro, donde el filete horizontal une las dos astas verticales que completan la "H" quedan dos módulos cuadrados de carácter negativo (es decir, huecos) tanto arriba como abajo, que son aprovechados para situar en cada uno un cuarto de círculo, que unidos darían teóricamente el círculo completo. Esto tendría una doble función, por un lado destacar el sistema modular cuadrado -tanto positivo como negativo- por su contraste circular, y a la vez descargar la contundencia que dichos módulos cuadrados aportan a la imagen.

Lo cierto es que el signo hoy nos parece muy "crudo", aunque en su momento fuese sutil (es de 1967), pero nos descubre una manera de elaborar muy similar a la que realiza Cruz Novillo en arte. Es decir realiza, una forma y nos muestra su esquema geométrico como, imaginamos, símbolo o abstracción de la actividad de la institución. De hecho nos atreveríamos a decir que está incorporando una idea artística a una inicial de identidad. De igual manera sucede en el símbolo de Entrecanales, también una "vieja" imagen (de 1973), en la que está jugando con los módulos de triángulos rectángulos, fijándolos como unidad de expresión y subordinando la adecuación conceptual que precisa una empresa dedicada a la construcción a una idea de juego modular geométrico, aunque en el caso de Entrecanales está más integrada esta idea (al hacer más evidente el módulo), por lo que es menos destacable que en el de Huarte.

Paquexpres: Signo que consiste en una "P" (es menos evidente en este caso la sigla, porque importa más su grafismo característico en esta etapa última de Cruz Novillo que su legibilidad literal), realizada a base de triángulos equiláteros como módulos



Paquexpres
Cargas Fraccionadas Renfe
Identidad Visual
1990

que se suman o restan siguiendo la forma general de la "P". Lo más interesante es que al llegar a la parte del "ojal" de la letra la suma de triángulos (la suma de dos triángulos será el rombo), se

convierte en un hexágono. Pero la lectura geométrica de ese signo continúa porque el hexágono, que está compuesto por triángulos interiores, puede ser, a su vez, como bien se sabe, la representación en perspectiva isométrica de un cubo. Todo consiste en saber expresarlo mediante la suficiente sabiduría comunicativa, que por supuesto Cruz Novillo posee.

Es decir, este símbolo es una auténtica exhibición de comunicación de lecturas de una forma, la "P", los triángulos, el hexágono, el cubo. Y para terminar la solución final (mucho más clara en la secuencia animada que se realiza con el logotipo en el "spot" televisivo que promociona Paquexpres): el cubo se abre, dejando caer un lado (un rombo o suma de dos triángulos) que forma la parte inferior del asta de la "P". Con este detalle, el cubo abierto como referencia simbólica a un paquete, se completa el discurso.

Francamente, a riesgo de ser prolijos, no hemos podido resistir la tentación de realizar con detalle la descripción de este símbolo-sigla, porque pensamos que está jugando más que nada con la geometría y sus reglas (que él conoce y desarrolla abiertamente en el mundo del arte) con el pretexto del diseño de una imagen para un servicio de correos.

El muestra toda su habilidad para describir un problema de representación formal (bi- y tri-dimensional también, por cierto) de carácter conceptual artístico, que además él mismo ha tratado

con insistencia a lo largo de sus estudios con múltiples a lo largo de los años setenta.⁴⁴

De todas formas él mismo reconoce que "en mis trabajos se aprecian más decisiones propias de un artista plástico que de un diseñador, en el sentido estricto del término."⁴⁵

⁴⁴ También se llega a afirmaciones en inverso sentido: "Su opción de la escultura se dió como consecuencia de un afán de superación de la bidimensionalidad del diseño gráfico"

SIN FIRMA (1989), Plural design, p. 60.

⁴⁵ MIRANDA, Maria José (1991): "José María Cruz Novillo. Artista plástico y diseñador gráfico." Revista Tecniarte, N. 27. Madrid, septiembre de 1991, p. 19.

Capítulo 4

DIVERSAS CUESTIONES ENTRE EL ARTE Y EL DISEÑO

El encargo oculto del arte y la libertad oculta del diseño

Tenemos que relativizar la "libertad" de la que dispone el artista, porque de hecho debe someterse a unas leyes de "expresividad" en sus obras absolutamente imprescindibles para ser entendido⁴⁶. Sólomente se puede interpretar esa libertad desde un punto de partida en el que no existe un encargo específico que limite a priori sus planteamientos.

A este respecto es importante la distinción que realiza Gombrich en una teoría de la representación basada en "lo que se sabe" y no en "lo que se ve". Ningún artista, para él, puede

⁴⁶ Leo STEINBERG, en su ensayo "The Eye is Part of the Mind" dice: "El pintor, para dar pleno juego a su poder de organización, tiene que sacar sus percepciones del limbo y ponerlas al servicio de su plan."

LANGER, Suzanne K. (1958): Los problemas del arte. Buenos Aires. Ed. Infinito., p. 34.

pintar lo que ve prescindiendo de todas las convenciones que constituyen el sistema de la cultura.⁴⁷

Y esto es esencial porque, de hecho, está afirmando que el artista tiene que seguir unas reglas visuales, aprendidas de manera más o menos consciente, para conseguir esa finalidad estética que él mismo ha elegido.

Pero, a su vez el diseño, del que exigíamos como característica el encargo, necesita sentir una determinada libertad creadora de manera imperativa para conseguir su propósito. Esto puede resultar paradójico, si se desea, pero es absolutamente real. Sobre todo, un gran profesional sabe que el grado de libertad del que disfrute en su creación de diseño marcará, en proporción directa, la calidad.

Este es un párrafo revelador del propio Cruz Novillo en el que partiendo de la base de una exigible eficacia en el cumplimiento del encargo, la libertad es imprescindible:

"Lo que más me responsabiliza en mi trabajo es la sensación de que el grado de libertad, en todos los casos prácticamente, es absolutamente total. Incluso da vértigo pensar en que se pueda plantear una relación profesional entre un suministrador de servicios y su cliente en la que existen tan pocas

⁴⁷ GOMBRICH, Ernest (1979): Historia del arte, Madrid. Alianza Editorial S.A., p. 55.

limitaciones. De todas formas, si no se produjera esa sensación de libertad total, yo no aceptaría el trabajo."⁴⁸

Cruz Novillo está hablando de diseño, naturalmente. Es necesario recordarlo, remarcarlo, porque más bien parecería que fuese un artista del Renacimiento hablando de su relación con la persona que le ha encargado una pintura concreta para su nueva capilla.

Pero ha llegado el momento de realizar una parada para intentar esclarecer una serie de conceptos confusos. Una cosa es la relativa libertad del diseño, pero conociendo que no es libre, y otra cosa es el relativo encargo del arte, pero no perdiendo de vista su libertad consustancial.

"Mas o menos libre el artista lo es, pero para crear problemas. Y más o menos libre el diseñador lo es para crear soluciones. Es decir que la diferencia no puede ser tampoco más radical...Un artista debe ser necesariamente un experto en plantear problemas y un diseñador necesariamente tiene que ser un experto en crear soluciones...Un artista que no es libre y no plantea problemas no es artista."⁴⁹

En efecto, esa es la relatividad en la que se encuentra esta cuestión. Recordemos las palabras de Giugiaro reclamando limi-

⁴⁸ SANCHEZ, Antonio (1987): Entrevista "José María Cruz Novillo, diseñador. El cambio de imagen influye en la cuenta de resultados." Revista Dinero, N. 211, Madrid, 3-9 de febrero de 1987, p. 33.

⁴⁹ Entrevista (1992).

taciones para sus diseños y las de Cruz Novillo buscando libertad para sus creaciones y, curiosamente veremos que no son opuestas porque se refieren a momentos distintos del proceso: es ideal para un diseño una precisa delimitación de objetivos y de condicionantes previos en el encargo que dejen la senda por la que debe transcurrir el estudio perfilada, y cuanto más, mejor; y después, es ideal una libertad absoluta para que el diseñador pueda crear las soluciones adecuadas, sin recortes, sin presiones adicionales, a su manera.

Además aquí surge otra cuestión clave que es la de que bajo el epígrafe "artistas" se encuentra trabajando una pléyade de interesados mecánicos plásticos, de virtuosos de la técnica de dudosa creatividad, de excelentes seguidores de fórmulas importadas de rápida aceptación, de profesionales del mercado que conocen más que nada la coyuntura en que moverse..., incluso se podría llamar a muchos "diseñadores" como trabajadores de encargo entendido en un amplio pero exacto sentido. En fin, resumiendo, una enorme cantidad de personas a las que no les guía precisamente la libertad del "artista".

"...Es decir, que no estamos diferenciando los que manejan el 'rotring', la escuadra y el cartabón, de los que manejan el óleo y el lienzo. Es decir que hay muchísimos diseñadores que lo hacen con lienzo, con paleta y con chalina. Es decir, no estoy discriminando el mundo del diseño del mundo del arte, sino el diseño del arte...Es muy difícil que en el

diseño se introduzcan valores que son propios del arte. Sería paradójico. Sin embargo, yo creo que es muy fácil que en el mundo llamado del arte se introduzcan valores propios del mundo del diseño."⁵⁰

Configuración final en arte y en diseño

En el caso de Cruz Novillo va a existir otro punto muy importante de contacto, y ese es el de el modo de expresión, la manera de finalización del proceso, el cómo mostrarlo.

Nos referimos a que al ser la misma persona el autor de esas dos actividades por fuerza él mismo va a determinar de igual manera cuándo un concepto está suficientemente preparado para exhibirse, cuándo su proceso de maduración estructural y técnica está acabado.

Hay personas para las que un esbozo es ya la obra, otras para las que un fragmento expresa ya la totalidad mientras otras nunca darían por terminada la configuración final de una idea.

En el caso de Cruz Novillo su rigor le lleva a una finalización muy exacta de sus producciones. Su afán de perfección es incluso de tal magnitud que vuelve una y otra vez sobre sus temas. Nos referimos a su faceta artística, porque en su faceta de diseño esto es muy poco comprobable al quedar los encargos cerrados en el tiempo, aunque él en más de una ocasión ha mostrado su deseo

⁵⁰ Entrevista (1992).

de rehacer diseños suyos pasados unos años, lo cual da idea de su preocupación también en este campo.

Esta forma de afrontar la finalización de una obra, la configuración final de un concepto es única, idéntica en diseño o en arte, porque es personal.

Cruz Novillo afronta la exhibición del concepto tanto de su obra plástica como de su diseño de manera muy similar. Hace que el espectador participe de la estructura de la pieza. Ya dijimos, en su momento, que él desentrañaba la sintáxis utilizada, lo que suponía un riesgo, el no ampararse más que en su fuerza comunicadora, lo que llamabamos "la pérdida de la inocencia". Esa manera de afrontar la exhibición del concepto, y el punto personal de acabado son iguales en uno y otro campo.

"Mi relación con los medios de expresión y con los materiales la he adquirido como diseñador. En realidad al principio hacía diseño industrial, pero en lugar de realizar productos hacía esculturas."⁵¹

Esta forma de expresarse muestra una conexión en la manera de abordar el tema de exhibir el concepto de la obra, bien sea de arte o de diseño. Qué duda cabe que la sabiduría en la manera de acabar diseños, de encontrar un nivel de lectura determinado en

⁵¹ SIN FIRMA (1989) Plural design, p. 60.

el público, de recitar en un tono exacto el discurso visual que toda imagen lanza al espectador, le vale a Cruz Novillo en el mundo del arte.

Minorías y mayorías.

Podríamos también analizar un presupuesto externo que se suele aportar en la diferenciación que habitualmente se realiza entre arte y diseño.

Este sería el de que el arte tiene, de entrada, un destino público selecto, elegido, entendido, minoritario. Mientras el diseño tiene de partida una finalidad pública mayoritaria, una comunicabilidad amplia, una lectura nítida y comprensible por la generalidad.

Este es uno de los argumentos más establecidos en la división diseño-arte, y vamos a hacer una serie de cuestionamientos que maticen este tipo de afirmaciones.

Existe la idea de que una determinada imagen bien diseñada es aceptada e interpretada adecuadamente por la generalidad, casi de forma espontánea, cuando ese fenómeno es realmente casi imposible que se produzca si no ha existido una labor de explicación y repetición.

"La interpretación no suele ser inmediata, por lo que debe ir acompañada de un lanzamiento del mensaje, una repetición estadística y una explicación de los aspectos conceptuales. Es un tópico pensar que el signo lleva oculto un mecanismo automático para su interpretación."⁵²

Este hecho marca totalmente el mundo de la implantación de las imágenes y su necesaria "publicidad" (hacerlas públicas). Al hablar del propio encargo ya veíamos la importancia de la verbalización del diseñador, de como "diseñaba" hablando. Y esto, que es un fenómeno casi imprescindible a la hora de poner en marcha un encargo, se tiene que completar con el cliente a la hora de presentarlo; pero mucho más importante es el lanzamiento al público en general que es el receptor auténtico de todo el diseño.

Algún caso de especial publicidad

En el caso de Cruz Novillo, podríamos tomar un ejemplo significativo, el del símbolo del Partido Socialista Obrero Español, la rosa y el puño, que desde luego no tiene un interés formal grande, pero que socialmente tiene una implantación impresionante,

⁵² PALANCO, Manuel (1986): "Cruz Novillo, el hombre que diseñó el puño y la rosa y los últimos billetes del Banco de España." Diario La voz de Galicia. La Coruña, 26 de diciembre de 1986, p. 22.

por motivos políticos y ajenos al diseño en sí, podríamos destacar que es absolutamente comunicador por su enorme difusión.⁵³

Otros casos en que se produce este fenómeno son los de Correos y Comunidad de Madrid, imágenes repetidas innumerables veces, y por eso mismo, al margen del diseño que facilita su implantación, muy comunicadoras.

Un caso que, sin embargo, se sale de la regla, y precisamente quizás a causa de su exagerada implantación es el de los billetes del Banco de España.

Sucede que al ser tan extendida su visualización, pensamos que incluso consigue que desaparezca la idea de "diseño" de su entidad. Es decir: muy pocos piensan que esos billetes tengan "diseño" porque se supone que no es más que un mero valor funcional lo que incorpora su grabado, nada más. Paradójicamente, el ejemplo máximo que podemos suponer de "popularización" de un diseño en un país, que serían sus billetes de dinero, no tiene un valor comunicativo consciente.

Habría que ir a ejemplos desmesurados como el de los nuevos billetes de banco en Holanda (iniciado en 1982), donde su extravagancia consigue hacerlos objetos de diseño.

⁵³ " Este ha sido un diseño con gran difusión por causas totalmente ajenas a la propia cualidad del objeto creado, que representa y ha representado unas predominancias una hegemonía." Cruz Novillo habla así del símbolo del puño y la rosa, en el diario Información. Alicante, 3 de julio de 1985, p. 3.

Esta es la opinión de Cruz Novillo sobre este tema, donde aprovecha para destacar, con bastante razón, la falta de reconocimiento de su autoría:

"...Cambiar un sistema de billetes de banco en un país, en el siglo XXI casi, pues es muy aprovechable desde el punto de vista informativo para haber difundido incluso el concepto de "autoría", que es una cosa que yo creo que es muy importante que la sociedad conozca, que estas iniciativas no se producen solas, ni en máquinas sino que somos personas las que actuamos para introducir en un medio un cambio de esta naturaleza(...). Es probable que hoy día hubiera tenido mucha más repercusión."⁵⁴

Lo que apunta además José María Cruz Novillo es un hecho que en estos momentos está evolucionando en nuestro país, y es que hay una toma de conciencia de que los diseños, la publicidad, el mundo de información visual en general no es algo mecánico, en el que el espectador es un mero ente pasivo que recibe resignado, o inconsciente, el mensaje. Por el contrario últimamente hay un claro interés en estudiar, aunque sea poco, las entrañas de la comunicación visual. Los anuncios de televisión, determinados grafismos, campañas de vallas publicitarias...etc. se establecen en conversaciones de gente no profesional. Y esto es, entre otras

⁵⁴ Entrevista (1992).

cosas una de las razones de la eclosión del diseño gráfico en España.

La publicidad del arte

Después de poner estos ejemplos de "popularización" del diseño y de aportar el importante dato de su necesario lanzamiento, y de su carencia de mecanismos de lectura automática por parte de la generalidad, volvemos al mundo del arte, donde partíamos de la base de que al ser minoritario de "origen", estos temas importaban poco.

Pero este argumento hoy en día no lo mantiene ningún profesional con un mínimo análisis realista del mercado del arte.

El mercado del arte precisa de una "publicidad" de una forma evidente. Otra cuestión sería especificar qué tipo de publicidad. Hay profesionales que deciden utilizar la "clásica" publicidad de la crítica especializada, las secciones de arte de la prensa y la televisión (por supuesto, cuanto más audiencia mejor), y ciertamente la más personal de la exposición de la obra a los aficionados a las galerías. Pero desde luego hay otros profesionales, menos clásicos, que deciden dar publicidad a su obra por otros medios mucho menos convencionales y, aunque dudosos éticamente para algunos, más contundentes y rápidos.

Pensamos que esta cuestión de la publicidad en el mercado del arte y en el diseño tiene en este momento sus límites mucho más desdibujados de lo que a primera vista se puede apreciar- el diseño necesita apoyo verbal, explicación y repetición, el arte necesita más o menos otro tanto-, y quizá debería llevar a un ajuste de posiciones teóricas con respecto a la realidad del mercado actual.

Pero de nuevo tenemos que realizar una reflexión y situar estos temas en su justa medida. La publicidad de un mensaje comunicacional es inherente a él. El arte es lo que a priori no necesita publicidad, aunque sí la necesite su sistema de mercado. Estas son las palabras de Cruz Novillo:

"Yo creo que el diseño necesita publicidad y el arte no la necesita. Teóricamente, desde un punto de análisis objetivo, el arte no necesita para nada ni promoción, ni técnicas de marketing, ni sistemas de comercialización... Desde un punto de vista abstracto no lo necesita. Ahora, si la tiene, bueno, pues mejor. Pero la hipótesis de épocas enteras en que se ha producido un arte que no ha conocido la sociedad con la que convivía, eso es perfectamente rentable.(...) Sin embargo, en el mundo del diseño de identidad visual corporativa sería inconcebible que no se utilizaran los medios de conocimiento para darle más eficacia."⁵⁵

⁵⁵ Entrevista (1992).

Multiplicación y múltiples

Uno de los temas que debemos plantearnos ante la obra de Cruz Novillo es el del original, su multiplicación y su relación con los múltiples.

Por un lado se da la coincidencia en su persona de un artista encuadrado en su primera etapa en toda una táctica democratizadora de las piezas plásticas y su debida conversión en múltiples (y manipulables), es decir en su multiplicación para dar acceso a más personas a la posesión de "originales"; y por otro lado esa persona es un diseñador cuya obra está realizada para su absoluta reproducción, donde el "original" es una pieza anecdótica.

Ante esta confluencia de dos personalidades con un enfoque distinto de la palabra "multiplicación", veamos sus planteamientos.

El "múltiple" es indudablemente aceptado desde hace unos lustros como arte perteneciente al apartado de "series" u "obra seriada", para diferenciarlo de los puros "originales".

Tiene el concepto de múltiple algunas dificultades de planteamiento teórico para explicar su adscripción inequívoca al mundo de las galerías y, a la vez, su separación del mundo de la reproducción industrial.

Por un lado la producción seriada del múltiple no puede realizarse por técnica alguna tradicional.⁵⁶ Es decir, su producción es industrial y sin intervención de la mano del artista, porque si no de esta manera se estarían seriando reproducciones. Pero por otro lado esa multiplicación industrial debe limitarse y perfilarse adecuadamente para diferenciarla del objeto repetido sistemáticamente en el mundo de la industria.

Esta es la opinión de Cruz Novillo tanto sobre el original y su "fetiche" como sobre la misión "democratizadora" del múltiple:

"A mí lo del "fetichismo" no me ha preocupado nunca. Creo que además es una palabra que le puede ir muy bien, metafóricamente, a la obra de arte, porque ésta es un fetiche. Y no es porque sea multiplicada por lo que deja de serlo, puede ser un fetiche más barato, pero seguiría siendo fetiche... No me ha preocupado nunca la pretensión social, democratizadora, es una cuestión que nunca me la he tomado en serio. A mí me ha sido muy útil el múltiple porque me ha permitido manipular mi obra en todas las variantes posibles de posición simultáneamente."⁵⁷

⁵⁶ "Según la acepción literal y más rigurosa, la concepción de un múltiple comporta necesariamente el empleo de técnicas industriales, no como un medio de "reproducción", sino como un medio de "creación".

SIN FIRMA (1974) Cub 1. Este texto se incluye en el folleto de presentación del múltiple Cub 1, escultura producida por Cruz Novillo con una serie de 80 ejemplares en 1974, p. 2.

⁵⁷ Entrevista (1992).

Y describe como en realidad lo que ahora lo que realiza es una sola obra con diferentes posiciones, es decir que lo que antes era un múltiple ahora es una serie de obras únicas.

"La 'serie múltiple' señala a la par la situación paradójica del "múltiple" con relación al múltiple generado, por ejemplo, por el diseño industrial: la de su condición de fuera de serie; es decir, la de su insometimiento al control maquinista- la serie industrial automática- manteniendo en activo, en su mismidad sentimental, su capacidad lúdica, por honda que sea en sus búsquedas y por dramáticos que sean sus propósitos."⁵⁸

Hay que reconocer las enormes dificultades teóricas para definir algo que a la vez debe ser serie y fuera de serie.

Quizás habría que destacar las diferencias que separan a los múltiples de las demás obras multiplicadas. Estas podrían ser principalmente dos:

A - Su limitación productiva controlada, destacada por su numeración y firma sistemática.

"No se trata, pues, en el concepto que tenemos hoy del "múltiple", de una standarización de la creativa del arte (...)

⁵⁸ CASTRO-ARINES, José de (1974): Texto de presentación de la exposición Cruz Novillo-Labra-Moya, en la Galería Múltiple 4.17, del 24 de septiembre al 20 de noviembre de 1974, p. 6.

sino de una conveniente reducción de la serie en cuanto a su número y multiplicación."⁵⁹

B - Su condición de obras "manipulables", o "susceptibles de variar sus formas y posiciones, porque éstas pueden renovarse continuamente gracias a la intervención del espectador, mientras que las obras "estáticas", aunque estén multiplicadas, remiten siempre a un original."⁶⁰

De todas formas éste es un condicionante que fue seguido en una primera época del "múltiple", pero posteriormente, abandonado con frecuencia.

Actualmente el múltiple cumple unas condiciones de escultura seriada, firmada y numerada, situado junto a la escultura de forma paralela a como desarrolla su campo el grabado respecto a la pintura convencional.

En el otro lado del problema el tema de la multiplicación en el diseño, es algo totalmente consustancial con él que no merece ninguna matización. Pero sí está en él oculta una cuestión, la del anonimato, o la de la firma, si así se desea, que aflora cada vez con mayor fuerza. Lo cual añade a este tema una carga mayor de contradicciones, si cabe, al incorporar unas pretensiones

⁵⁹ CASTRO ARINES (1974), p. 6.

⁶⁰ SIN FIRMA (1974) Cub 1. Daniel Spoerri, artista suizo, primer editor de múltiples del mundo, proponía en 1958 un código que incluía esa condición para ser un auténtico "múltiple", p. 2.

"artísticas", reales o aparentes, esa es otra cuestión, al mundo del diseño.⁶¹

Lo cierto es que, como bien apuntaba Cruz Novillo, con el múltiple no se consigue desmontar el "fetiche" que supone la obra única, sino que hay varias obras únicas, al imponer el arte su ley. Mientras que el diseño, por mucho que se quiera destacar la autoría, no adquiere el carácter de obra de arte, porque se mueve en otras aguas.

El problema de la multiplicación de la obra de arte es algo que deja de preocupar a Cruz Novillo como táctica, aunque le interesa enormemente la facilidad técnica que le ofrecen los métodos de multiplicación para realizar obras únicas.⁶²

"El arte es una palabra tan ambigua y representa y define tantas cosas, pero en ultimo término no hay ninguna contradicción tampoco entre obra única u obra multiplicada; hay

⁶¹ Cruz Novillo, ~~preguntado sobre esta cuestión por MARMARA (Gaceta conguense, N. 52. Cuenca, 6 de julio de 1985, p. 32)~~, al tiempo que se le solicitaba su opinión sobre la multiplicación de sus símbolos y logotipos y el anonimato de éstos, responde: "Siento que es natural, que eso pasa con la arquitectura por ejemplo, las grandes obras son para la humanidad anónimas, en ambientes muy especializados es donde se conocen; y no me parece nada mal. Observo con preocupación que en el mundo del diseño se intenta digamos valorizar la figura del autor, supongo que con una pretensión económica, de aprovechar la comunicación de las imágenes, y no estoy demasiado de acuerdo."

⁶² Le interesa mucho la facilidad de reproducción de procesos que le ofrecen, por ejemplo, los moldes, las técnicas litográficas, etc.
Cfr. Entrevista (1992).

muchas obras únicas que no son arte ni lo serán jamás, y muchas obras multiplicadas que son arte."⁶³

Para él los métodos de reproducción y de difusión han existido en épocas pretéritas, y no han definido el que lo multiplicado sea más o menos arte que lo original. "El código arte se ha utilizado siempre muy adecuadamente, para definir lo que es arte."⁶⁴

En los últimos años desarrolla algunas piezas únicas que poseen una falta de connotaciones externas que rozan la perfecta ausencia de estilo, lo que teóricamente llevaría a una total "opera aperta". Pero ya Cruz Novillo nos ha desengañado: la obra de arte y el "fetiche" son lo mismo.

Una reflexión sobre los artistas que vienen del diseño

"Eso que llamamos "grafismo" o "diseño gráfico" es, obviamente, una actividad bastante relacionada con el arte, si no es definitivamente un arte. Por lo menos, su realización es "cosa de artistas", y lo es hasta tal punto que, como la experiencia ya clásica de la Bauhaus demostró, hay una posible proyección de

⁶³ MARMARA (1985), p. 32.

⁶⁴ MARMARA (1985), p. 32.

ciertos artistas a ese tipo de trabajo." reflexiona José María Moreno Galván.⁶⁵

Hemos estado separando claramente los campos del diseño y el arte. Aunque existan contactos ya que el mundo visual es el que se plantean ambos desde un estudio creativo y el color, las líneas, los volúmenes, las texturas, los materiales plásticos, en fin, muchos elementos son comunes a los dos, todas estas relaciones formales son aparentes desde el momento en que se proponen finalidades radicalmente distintas, con condicionantes de partida en un caso totales y en el otro inexistentes.

Debemos observar, ahora, las personalidades concretas del artista y el diseñador y ver sus relaciones y separaciones, sus similitudes y coincidencias.

Muchos diseñadores provienen del mundo de las Bellas Artes. Y desde luego todos los profesionales del diseño han realizado reflexiones teóricas sobre los elementos formales que componen la creación de una imagen, desde los que las han realizado dirigidos en sus estudios por profesores hasta los que se han formado en el arriesgado autodidactismo.

Por otro lado, no es infrecuente la incursión de un artista en facetas diseñadoras, animándose a resolver piezas con fines muy

⁶⁵ MORENO GALVAN, José María (1972): "Eso que llamamos grafismo". vista Triunfo. Madrid, abril de 1972, p. 43.

concretos en algún caso. Y además normalmente su conocimiento de muchos aspectos formales y su experiencia en resolución de problemas de bases estéticas le suele llevar a enfoques de diseño que son acertados.

"...Hay posibilidad de unos vasos comunicantes que van desde el arte hasta el grafismo...¿Pero es posible al revés, unos vasos comunicantes de recorrido inverso, desde el grafismo hasta el arte?"⁶⁶

La cita anterior, de Moreno Galván ante la obra de Cruz Novillo en 1972, plantea esta cuestión que de hecho es una de las que va a estar en el aire en las primeras exposiciones de nuestro artista. Es decir, un artista se puede incorporar al campo del diseño sin dificultad, pero un diseñador que accede, o intenta acceder, al mundo del arte es sospechoso de todo tipo de dudas sobre su legitimidad. Cruz Novillo tuvo, por esa razón, que dejar muy definida su imagen de radical separación del mundo profesional del diseño del que venía.

En efecto, el artista que proviene del diseño es automáticamente puesto en "cuarentena", observado con especial interés como una personalidad de alguna forma contaminada. Veamos, como ejemplo, esta crítica -elogiosa- de una exposición de Cruz Novillo en 1980:

⁶⁶ MORENO GALVAN (1972), p. 43.

"Es indudable que la exposición de Cruz Novillo responde a las características propias de un diseñador, de un grafista, pero esto no hace que deba estimarse esta vertiente o, al menos, con exclusividad. Es cierto que en las diferentes obras expuestas se observa, junto a la capacidad de síntesis y de resolución de los planteamientos formales, la pulcritud que dan una tónica de este tipo a la muestra. Pero lo que realmente transforma sus obras y las convierte en algo más que un producto perfectamente diseñado es, sin duda, el sentido de intuitiva creación que presentan."⁶⁷

Aunque está destacando positivamente el enfoque artístico de esta exposición, existe una reticencia a incorporar como elementos valorables los que pudieran provenir del campo del diseño. Aspectos como la "capacidad de síntesis y de resolución de los planteamientos formales" o la "pulcritud" que serían extraordinariamente apreciados en un artista cualquiera, cuando éste proviene del campo del diseño, se ponen bajo sospecha.

Quizás la funcionalidad del diseño provoca el que sus obras siempre estén determinadas por un contenido concreto, o poco abstracto y, por tanto, no universal y transcendente, como es el caso del arte. Esto haría suponer que el diseñador, haga lo que haga siempre estará lastrado por este fin último que ve en cada una de sus producciones, que sería una apariencia fuerte con un

⁶⁷ GUISASOLA, Félix (1980): "Racionalidad e intuición". Revista Sábado Gráfico. Madrid, 28 de Mayo de 1980, p. 48.

interior sometido al gusto del cliente, y por tanto intanscendente.

En la crítica que le dedica en abril de 1972, a partir de su primera exposición como artista en la galería Skira de Madrid, Emanuel Borja no hace sino recelar de que un diseñador pueda realizar el papel de artista, como si ese hecho marcara un estigma invalidador de posibles actuaciones plásticas con una mínima seriedad. Es más, todos sus principales comentarios van en esa dirección de preocupante coincidencia de estas dos actividades "incompatibles" y posibles soluciones que desprendidamente aporta dicho comentarista para "desfacer el entuerto".⁶⁸

Pero todos los cabos de esta cuestión son bien conocidos por la figura de Cruz Novillo, que además posee una sólida interiorización de ambos campos.⁶⁹

"Cada día soy más intensamente las dos cosas."⁷⁰

Algunas críticas, por otro lado, valoran positivamente el hecho de la procedencia del campo del diseño de un artista:

⁶⁸ BORJA, Emanuel (1972): "Crónica del Arte". T.A. (Temas de Arquitectura), N. 154, Madrid, abril de 1972, pp. 11-14.

⁶⁹ En la entrevista (1992) que incorporamos en el apéndice damos noticia de un encuentro reciente entre Cruz Novillo y Emanuel Borja: Debo decir que hemos tenido recientemente algún encuentro personal y su actitud ha cambiado, es decir que mi propia evolución ha permitido constatar que no estaba muy acertado en su juicio crítico."

⁷⁰ SIN FIRMA (1989), Plural design, p. 60.

"Parte Cruz Novillo de una premisa que a mí -dice José María Iglesias- me parece importante y no anecdótico, como sin duda es. La de su actividad de diseñador y grafista. La de no poseer un pasado de pintor figurativo, a no ser de un modo que él mismo califica de aficionado. Ya Poussin advertía que era más útil la larga y atenta contemplación del natural que la inútil pretensión de copiarlo, de reproducirlo fielmente."⁷¹

Diseño, arte y poesía en Cruz Novillo

Tendríamos en este momento que tomar una cierta altura y observar las figuras del diseñador y del artista desde un punto de vista de personas de acción dentro de una sociedad, intentando influir sobre ella, conformarla, cambiarla, transgredirla o apoyarla.

Muchas veces hay que remontarse y observar cuáles son las finalidades más íntimas que tienen determinadas actividades humanas cuando son realizadas con rigor.

⁷¹ IGLESIAS, José María (1980): Presentación catálogo exposición Galería AeLe. Madrid, mayo-junio de 1980, p. 3.

Cruz Novillo hace estas declaraciones:

"Aunque el diseño sea algo que por sí mismo es lo suficientemente expresivo y autosuficiente, necesito encontrarme muy sólidamente apoyado por una serie de preocupaciones e inquietudes que tienen como denominador común el mundo de lo teórico. Y ahí entra todo, la filosofía, la poesía..."⁷²

Y francamente no pensamos que las preocupaciones de las que habla Cruz Novillo pertenezcan a un caso aislado.

Es decir el diseñador, al igual que el artista o que cualquier persona puede estar motivado en su actividad, sea cual sea, por razones de tipo filosófico, político, social, poético, etc. Desde luego en profesiones de tipo intelectual es evidente porque ésta es su propia razón de ser y de actuar. Esta sería una de las divisorias entre arte y diseño al considerar que el arte sí es intelectual, poético y filosófico, mientras el diseño sería por definición "comercial", es decir sin motivaciones intelectuales sino técnicas (prosáicas).

"Yo, desde hace ya muchos años dejé de ser un lector de narrativa. Y entonces, como soy un buen lector, me empecé a refugiar en la lectura de sobre todo, ensayos de divulgación. Me interesa mucho la divulgación de la ciencia, y la filosofía, al nivel que yo puedo, bajito, pero leo muchas

⁷² MUELA (1985), p. 17.

divulgaciones. Y luego, común a toda mi vida, desde que era muy pequeño, la lectura de poesía, que ha sido, que sigue siendo, una fuente muy grande de enseñanzas, de aprendizajes.

En mi obra de artista plástico existe una gran influencia de mi naturaleza de lector de poesía. Estoy seguro de que articulo sistemas que se podrían buscar analogías con el mundo de la métrica, o de las técnicas del poema. Considero el poema como la parte superior de la racionalidad humana, es decir, que creo que la obra de arte por naturaleza es el poema y se produce ahí una concentración de parámetros de conocimiento, de sabiduría, de sensibilidad, de civilización que es ejemplar. Procuro, por eso mantenerme siempre con esa relación."⁷³

Cruz Novillo tiene otra pasión que es la música, que de nuevo deja traslucir su influencia en toda la obra plástica, como ya apuntábamos en las "partituras" de los ciclos:

"Y luego otro mundo, aunque lo desconozco desde el punto de vista técnico, pero que lo encuentro muy análogo es el mundo de la música. Cada vez más encuentro relación con compositores más que con artistas plásticos. En el lenguaje de la música encuentro más aprovechamiento. Las cosas que se escriben en el mundo de la música... el concepto de "suite", el concepto de "sonata", el "tema con variaciones"...

⁷³ Entrevista (1992).

encuentro estímulos para describir cosas de mi obra mucho más aprovechables que los que proceden del mundo de la plástica. Y en el fondo la articulación en ciclos es muy musical y la forma en que los ciclos se subdividen, que también se podría hacer una analogía por alguien que entendiera de ambas cosas. En fin, por lo menos queda la intuición mía de lector de poemas y de auditor de música, muchísimo mas que de visualizador de obras plásticas."⁷⁴

⁷⁴ Entrevista (1992).

Capítulo 5

EL DISEÑADOR ¿ES ARTISTA?

Podríamos decir de entrada que el artista no necesita ser diseñador pero el diseñador ¿necesita ser artista?

Moreno Galván no tiene dudas, y afirma que el diseño es "cosa de artistas"⁷⁵ pero la opinión del propio Cruz Novillo es ésta:

"Hay algo cierto. El que no es artista no lo será jamás, haga lo que haga. El arte es una secreción interna que sólo tienen algunas personas. Por eso es limitada su comprensión, aunque el diseño es mucho más comunicable."⁷⁶

Es decir, parece que coloca la condición de artista separada completamente del diseño. Destaca la figura del artista como alguien "que nace" para serlo, pero no acaba de definir la respuesta a nuestra pregunta.

⁷⁵ Cfr. MORENO GALVAN (1972), p. 43.

⁷⁶ BERMEJO (1985), p. 35.

Pero ya hemos dicho anteriormente que también considera al diseñador como alguien que puede poseer esa "secreción interna", lo cual nos hace plantearnos una pregunta embarazosa; ¿Esa bioquímica necesaria, en opinión de Cruz Novillo, para ser diseñador es la misma que él dice que se precisa para ser artista?

Quizás la respuesta adecuada la encontramos en estas declaraciones tuyas:

"El diseño no es un arte en sí mismo en ninguno de los casos, pero ciertamente, sólo lo pueden llevar a cabo los artistas." Y concluye: "Sólo el artista puede ser diseñador".⁷⁷

Y para alejar cualquier sombra de duda sobre el concepto que le merece el auténtico diseñador (no habla del profesional del diseño en general) Cruz Novillo dice:

"El tipo de persona que innova en el mundo del diseño, en el arte o en la ciencia es siempre el mismo."⁷⁸

En la entrevista que incluimos en el apéndice resume sus planteamientos sobre este tema de esta forma:

⁷⁷ MIRANDA (1991), p. 18.

⁷⁸ MIRANDA (1991), p. 19.

"Yo he dicho: estoy seguro de que el diseño no es arte. Ahora, no estoy seguro de que el diseñador no tenga que ser necesariamente un artista (...) Se podrían buscar otro tipo de analogías: el diseño no es arte pero el diseñador es un artista. Esto sería también una frase paradójica, que sí que podría yo mantener en un debate. Y diría incluso que el diseñador es necesariamente un artista. No puede ser otra cosa. No puede ser un tecnólogo, ni puede ser un científico, ni puede ser un filósofo, ni puede ser un epistemólogo. Tiene que ser un artista."⁷⁹

Una reflexión final sobre este tema

Después de diferentes consideraciones sobre el arte y el diseño, sus relaciones y separaciones vamos a intentar despejar y aclarar algunos conceptos.

Por un lado el arte y el diseño tienen muy claramente diferenciados sus puntos de partida teóricos convencionales: el arte se basa en la expresión libre y su lugar es la exposición, mientras el diseño está sujeto a unos objetivos previamente delimitados, es decir, está sometido, y su lugar es cualquiera al que haya sido destinado por su función.

Estamos hablando del arte y el diseño como materias institucionales, es decir, definidos sus campos de acción apriorística-

⁷⁹ Entrevista (1992).

mente, en las cuales se supone que todo el que expone en una galería, por ese simple hecho es un artista, o que el que ha planificado la imagen reproducible de una institución es automáticamente definido como diseñador.

Esto no plantea ninguna duda. El diseño no es arte porque su misión no es esa ni la pretende, lo mismo que pudiera suceder con otra cualquiera profesión ajena a la plástica. El problema es que, al estar realizado por profesionales de la combinatoria elemental gráfica y ser su fin comunicacional, se pueda pretender que por algunas similitudes aparentes entre ambos campos trascienda el nivel funcional hacia el artístico. Pero, por definición queda excluido uno del otro. El arte, por el contrario es el mundo de la expresión libre con una finalidad no funcional, es decir, estética.

Pero vamos a establecer otro nivel conceptual existente e igualmente válido para la palabra arte.

Artística es también, si la definimos desde un terreno más genérico, aquella realización humana que trasciende a su subjetividad, que de alguna forma cataliza lo universal que hay en cada uno, que nos vuelve a mostrar la vida desde un punto de vista ajeno que inmediatamente reconocemos como propio, etc.

Y si establecemos esta forma de definir lo que es artístico y lo que no, es decir, de una manera más global, un concreto

diseño al igual que cualquier otra cosa que se considere, no tiene ningún obstáculo a priori para ser artístico.

"El arte no tiene nada que ver con un tipo de especialización o propuesta concreta. Puede estar en un edificio, en un automóvil o en un logotipo. La palabra que define el arte es lo universal, en todos los sentidos, espacial y temporal. Lo concreto se convierte en simbólico, lo representa todo, resuelve problemas universales y queda ahí para siempre. Y esto puede ser posible que ocurra con una marca, con un envase o con una botella."⁸⁰

Son palabras del propio Cruz Novillo, dándonos una visión de lo que es para él el arte, en definitiva. De pronto se han roto una serie de ataduras que nos venían limitando y podemos penetrar en otro nivel distinto de comprensión. El arte, de hecho, en ese sentido genérico, puede encontrarse en toda una serie de realizaciones humanas desde el momento en que trascienden lo particular.

El diseño, cuyo campo de acción en sentido restringido quedaba excluido del artístico al ser otra su función específica, al considerar genéricamente al arte como instalable en realizaciones humanas en que lo particular representa lo universal que hay en cada uno, queda en una situación de privilegio, al moverse en

⁸⁰ MUELA (1985), p. 13.

territorios donde, por ejemplo, la construcción de imágenes (en el caso del diseño gráfico), necesita de personas que posean ese sentido de transmitir lo universal.

De acuerdo a este nuevo nivel de utilización de la palabra arte, o de lo que se puede definir como artístico, no se excluye automáticamente a lo no perteneciente al mundo plástico como no artístico.

Incluso podemos ahora decir que la obra de arte convencional se puede mover en circuitos convencionales, que es su medio natural, con formas convencionales (pintura, escultura, dibujo), pero no adquiere su auténtico valor artístico sino avalada por una determinada manera de estar, de ser, por "cómo" está expresada. Pero aparte del arte instalado en su lugar teórico está el arte instalado en piezas, objetos, formas o líneas al margen de la plástica, donde se valoran, más que el género donde se ubica, su creatividad y su comunicabilidad.

Por su parte, el diseño como materia propia, por supuesto, también necesita ese "cómo" para funcionar adecuadamente. Una obra de diseño que no consiga expresar de manera adecuada su contenido no es válida. El hecho de poseer todos los ingredientes formales del mundo del diseño no es motivo para considerarla diseño si no consigue esa creatividad necesaria, que hace que trascienda una mera conjunción de elementos comunicando su concepto global.

Podríamos decir, con Juan Benet, "son pocos los hechos que después de sorprender siguen siendo sorprendentes."⁸¹ Y lo son en el diseño tanto como en el mundo plástico, entendidos desde luego como mundos estancos, ya que en ambos se intenta, cuando se realizan en profundidad, sorprender. Como en la vida. Artísticamente.

⁸¹ BENET, Juan (1986): Otoño en Madrid hacia 1950. Madrid. Alianza editorial, p. 69.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES DE ESTE TRABAJO

La principal motivación de este trabajo es la de destacar la figura de Cruz Novillo en la historia de la comunicación visual de nuestro país.

Este empeño además se canaliza en dos sentidos dada la doble condición de Cruz Novillo de diseñador y artista plástico.

Como diseñador destacamos su importancia histórica dentro de nuestro país, por varias razones:

-Por una parte es uno de los pioneros de la conformación del Diseño convirtiéndolo de un término sin contenido en una institución importante en la vida de la cultura de nuestro país, materia que hoy en día pocos ponen en duda y que sociológicamente se demuestra por la relevancia de instituciones, escuelas, prensa, premios, etc. dedicados al diseño.

-Por otro lado consideramos a Cruz Novillo como protagonista máximo, participante principal de una época esencial para el diseño español, la transición política, de formación de la imagen de identidad tanto pública como privada. En particular es el creador de las imágenes realizadas para la Administración Pública

más importantes y de mayor repercusión que se puedan pensar en un país, RENFE, Correos, Cuerpo Nacional de Policía, Comunidad de Madrid, Ministerios, etc, así como los billetes del Banco de España. Todo esto supone, de hecho, participar en la conformación de la imagen de un país, en una época crítica, que va a dejar establecida la línea de identidad gráfica que tiene en estos mismos días.

-Y por último la figura de Cruz Novillo como diseñador al margen de coyunturas pioneras o de momentos de cambio de un país, es decir como personalidad creadora esencial por la calidad intrínseca de cada diseño y su forma de enfocar problemas formales comunicacionales de características funcionales de tipo centro-europeo que harán escuela en nuestro país. Podríamos decir, que destacamos su figura en la historia general del diseño.

Dentro del diseño Cruz Novillo no se dedica simplemente a realizar encargos sino que desarrolla una serie de preocupaciones que van más allá y que nos hacen considerarle como un diseñador "cultural" más que comercial, dentro de la relatividad que poseen estos términos en un mundo comercial como el del diseño. Es un diseñador "que dice" más que un diseñador "que vende", para completar las afirmaciones anteriores.

Ve el diseño como "factor de innovación" en la vida de un país, como manera de actuar sobre la realidad y transformarla, es

decir sin un afán meramente profesional de realizar un trabajo para vivir.

Descubrimos cuales son los planteamientos formales del diseño de Cruz Novillo: juego conceptual comunicador utilizando la potencia de la geometría como abstracción.

Conocemos cuales son las actitudes que se plantea ante un diseño concreto: para él diseñar es designar algo, la importancia de lo verbal en el mundo de su diseño, el crucial momento del encargo, cómo las apariencias se superponen a las esencias para él, expresado con toda su franqueza en el mundo de la identidad institucional, donde un signo debe definir a una entidad.

Aportamos una revisión de la identidad institucional como materia, escueta pero necesaria, ya que no hay estudios coherentes en nuestro país. Por un lado hemos recogido conceptos aislados más o menos esbozados en distintas publicaciones sobre diseño gráfico, últimamente y salvo honrosas excepciones, tan numerosas como superficiales o inexactas. Hemos abordado, por ejemplo, un problema como el de la terminología en este apartado, plagado de anglicismos y confusiones semánticas, estudiando los principales conceptos y sus contenidos.

Hemos desbrozado el tema de la carga comunicacional del diseño de Cruz Novillo, analizando los tres niveles del mensaje, abstracto, representacional y simbólico, y su necesaria inte-

racción llegando a la conclusión de que en Cruz Novillo existe una insistencia especial sobre todo por el nivel abstracto (y geométrico), y un mayor desinterés del nivel puramente simbólico, al cual únicamente destaca cuando viene previamente impuesto por las características del encargo.

Cruz Novillo como técnica creativa de diseño utiliza el control del mensaje de la imagen por medio de una simplificación táctica y el uso de la geometría modular como estructura sintáctica.

Apuntamos a este respecto que el uso que realiza Cruz Novillo de la flecha es debido a ser una forma perfecta para sus fines geométricos-abstractos y representacionales, pero destacamos su ambigüedad en cuanto a simbología. Esta forma es una especie de panacea para todos los diseñadores y grafistas, y Cruz Novillo es uno de sus máximos cultivadores.

En el apéndice documental aportamos, aparte de una ordenación cronológica de imágenes de identidad, una muestra extensa de reproducciones de sus más significativos diseños gráficos. Además realizamos una clasificación posterior de algunas imágenes seleccionadas de acuerdo a sus características abstractas, representacionales o simbólicas, así como una muestra de la utilización de la flecha como elemento habitual en Cruz Novillo.

Ofrecemos un puñado de imágenes inéditas suyas, amablemente cedidas por Cruz Novillo. Unas lo son por no haber sido seleccionadas finalmente (Instituto Cervantes), otras por no haber llegado a implantarse (Radio Televisión de Madrid), otras por estar en proceso de acabado (juego de naipes), y otras, en fin, porque a pesar de estar aprobadas no han sido aún difundidas (señalización de estaciones de RENFE, Real Madrid).

Abordamos el estudio de Cruz Novillo, como artista plástico, que es mucho menos conocido que como diseñador, a pesar de que su personalidad es una de las más rigurosas del panorama artístico.

Dentro de un arte realizado exclusivamente con elementos primarios geométricos desarrolla sus piezas entre las dos y las tres dimensiones, entre la pintura y escultura, entre el collage y el relieve, buscando precisamente un juego con esas convenciones dimensionales. Es lo que él denomina "las dos y media dimensiones", que es el paso de la bi- a la tri-dimensionalidad. Ahí es donde Cruz Novillo instala el tiempo: la cuarta dimensión.

Su táctica actual de conformar ciclos de obras en variados géneros artísticos sobre un tema geométrico muy concreto es en realidad una derivación de la obra múltiple que acostumbraba realizar en los años setenta: lo que en principio era un objeto manipulable capaz de varias posiciones, ahora se ha convertido en una serie de representaciones de las distintas posiciones de un mismo objeto, que da nombre al ciclo.

Después de analizar con detenimiento las distintas clasificaciones donde han incluido su obra plástica se ubica dentro de España en el grupo Constructivistas de Madrid (aunque él prefiere, con razón, el término Arte Concreto), y quizás sean éstos los artistas más cercanos a él de hecho en nuestro país. Pero su obra, que parte de una motivación intuitiva pero que tiene una gran carga racionalista, la relacionamos directamente con la corriente de los años sesenta y primeros setenta llamada "Nueva Abstracción", y con sus derivaciones, incluidos algunos aspectos "minimalistas".

Aclaremos lo que es el "realismo" de Cruz Novillo, empeño difícil, porque a la concepción de lo real en arte como lo "que es" que tenían los constructivistas, este artista suma un nivel representacional tomando como modelo lo "real" de su propia obra, y añade otro nivel más convirtiendo en real esa representación (shaped canvases).

Estudiamos un esquema de los componentes formales de la obra plástica de Cruz Novillo y su utilización cronológica. Al ser una personalidad que vuelve una y otra vez sobre los mismos temas y no poder plantear una evolución temática y formal como suele ser usual en otros artistas, organizamos su obra de acuerdo a una serie de elementos, formas geométricas utilizadas, colores, materiales, género artístico, maneras de denominar sus obras... observando que su evolución temática apenas ha variado mientras

sus elementos se simplifican y sus conformaciones se hacen más convencionales con el tiempo.

Aportamos una documentación en el apéndice sobre su obra plástica, entre la que destacamos el esquema sobre su ciclo de Esculturas Vacías, que supone un imprescindible "mapa" para orientar las piezas aisladas que aparecen normalmente en sus exposiciones. Aparte de fotografías convencionales sobre su obra, incluimos documentación gráfica sobre la distribución espacial de su última gran exposición en el Museo Juan Barjola, de Gijón.

Aprovechando el hecho de que Cruz Novillo es diseñador y artista plástico, sacamos a la luz una serie de problemas que existen actualmente en la relación entre esos dos mundos que conceptualmente no tienen nada en común pero ambos son realizados con elementos a menudo coincidentes.

Apuntamos una serie de diferencias básicas entre arte y diseño como que el diseño está para resolver problemas y el arte para plantearlos. Vemos cómo el diseño tiene como finalidad, a diferencia del arte, comunicar algo previo.

Destacamos los nexos que tienen el diseño y el arte de Cruz Novillo, desde coincidencias "físicas" como por ejemplo el compartir el mismo espacio y tiempo, hasta coincidencias "formales" como la utilización de la geometría básica y juegos

combinatorios muy primarios: "la mínima complejidad formal y la máxima carga conceptual" a la vez.

Apuntamos que Cruz Novillo considera que tanto el diseñador como el artista necesitan una "secreción" especial, que les hace que su obra consiga sus propósitos. Pero distingue absolutamente el diseño del arte. Es decir, plantea de hecho el problema de lo que se entiende por arte y artista, por diseño y diseñador, separando cuidadosamente los cuatro conceptos.

Llegamos también a la conclusión de que hay una confusión entre arte y objeto artístico, entre lo que es artístico al margen de que utilice las galerías o los circuitos convencionales, en fin, realizamos una reflexión sobre lo que se considera artístico al margen de su inicial función.

Relativizamos el problema de la "publicitación", a priori característica del diseño y no del arte, observando cómo un diseño no lo es sin ser lanzado publicitariamente para que su imagen comunique adecuadamente. Y por otro lado como el arte plástico, y los artistas también tienen sus estrategias de publicidad, de muy variada condición, pero indudables, para que su obra llegue como es adecuado al público.

Realizamos una reflexión sobre el tema de los múltiples y manipulables y su aparición en el mercado del arte, planteando una comparación problemática entre las "series" y el tema de la multi-

plicación en el diseño, fronteras teóricas que no están resueltas de modo totalmente convincente.

Aportamos una extensa entrevista con José María Cruz Novillo, en la que intentamos que él nos dé su aclaración sobre los puntos más importantes, así como los más polémicos que se plantean a lo largo de este estudio. En ella el artista nos proporciona nuevos enfoques y aspectos inéditos de su obra tanto plástica como de diseño, así como su visión de esos dos campos y sus relaciones.

Con el estudio de la figura del diseñador y artista plástico José María Cruz Novillo esperamos haber planteado la actual separación conceptual entre las dos materias, y haber abierto el tema de un nuevo enfoque de sus relaciones.

Madrid, junio de 1992.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Destacamos en la bibliografía sobre Cruz Novillo su brevedad debida, en la faceta plástica, a la falta de la necesaria atención que pensamos que ha tenido de los teóricos del mundo del arte, y también posiblemente a causa del planteamiento fragmentario de su exhibición por parte del propio artista; y en la faceta de diseñador es también escasa por la ausencia de estudios sobre este tema en general, o por la superficialidad de los existentes, aunque se observa un incremento de calidad y cantidad en los tiempos actuales.

Exponemos la bibliografía dividida en dos partes:

Primera.- Publicaciones específicas sobre Cruz Novillo como artista plástico (catálogos y libros por un lado; y crítica y reseñas por otro), y como diseñador, con el criterio ordenador de dar preferencia a la cronología ya que suelen estar relacionados con hechos puntuales (exposiciones, imágenes de identidad concretas), antes que a otros datos.

Segunda.- Publicaciones teóricas sobre temas generales de diseño y artes, ordenadas por orden alfabético. Tanto en ellas como en las notas a pie de página incluidas en la Tesis Doctoral se ha seguido el criterio de dar preferencia, aparte del autor, a la fecha de edición de la publicación, para facilitar una rápida localización.

OBRA PLASTICA
JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

CATALOGOS Y LIBROS DE ARTE

1972

-Nuevos maestros de la pintura española. Publicación en forma de pequeño libro escrito por RAUL CHAVARRI para el XXI Curso de Estudios Superiores de Información y Documentación para Periodistas Iberoamericanos. Editado por el Instituto de Cultura Hispánica. Madrid. p. 59.

1974

-Cruz Novillo-Labra-Moya. Exposición en Galería Múltiple 4.17. Texto de presentación de José de CASTRO Arines. Madrid.

-CUB 1. Folleto de promoción de la escultura múltiple Cub 1 de Cruz Novillo, con textos genéricos sobre la cultura del múltiple. Madrid.

1977

-Treinta y dos artistas en Los Galgos. Exposición en el Hotel "Los Galgos", organizada por la Galería de Arte "El David". Madrid.

-Un pintor, un escultor. Canogar, Cruz Novillo. Exposición en Galería Aele. Texto de presentación de ANTONIO BERNABEU. Madrid.

-Forma y medida en el arte español. Exposición en las Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico. Biblioteca Nacional. Prefacio por Julian GALLEGO. Madrid.

1978

-Exposição pintura espanhola contemporanea. Fundação Calouste Gulbelkian. Lisboa.

1980

-El collage. Exposición en Galería AeLe. Madrid.

-Cruz Novillo. Pinturas. Esculturas. Dibujos. Collages. Exposición individual en Galería AeLe. Texto de presentación de José María IGLESIAS. Madrid.

1982

-Realismo real. Exposición itinerante. Editado por el Aula de Cultura de Caja Postal.

-La experimentación en el arte. Exposición en el Centro Cultural del Cuartel del Conde Duque. Texto de presentación por Enrique TIERNO Galván. Madrid.

1984

-Arte y nuevas tecnologías. Exposición en el Palacio de la Magdalena. Texto de presentación de José María IGLESIAS. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Fundesco. Santander.

-El pacto invisible. Exposición en Galería AeLe. Madrid.

1985

-CALVO SERRALLER, Francisco: España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985. Catálogo Europalia 85. Madrid. Fundación Santillana, Ministerio de Cultura.

-Cruz Novillo. Pinturas y esculturas. Librito de presentación con texto de Santiago AMON de la exposición individual de Cruz Novillo en ARCO'85-Galería AeLe (tirada de 1000 ejemplares numerados). Madrid.

-El pacto invisible. Exposición en Sala Luzán. Zaragoza.

-España, escultura multiplicada. Libro-Catálogo de la exposición itinerante del mismo nombre, con texto de José MARIN Medina. Programa Español de Acción Cultural en el Exterior. Ministerio de Asuntos Exteriores/Ministerio de Cultura. Madrid.

-GIL Martínez, Julián: Constructivismo en Madrid. Tesis Doctoral, dirigida por D. Francisco Echaz. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid. P. 265-280.

-Propuestas objetivas. Libro-Catálogo de la exposición del mismo nombre con introducción de Francisco CALVO SERRALLER, que incluye diversos textos, entre ellos uno de Santiago AMON sobre Cruz Novillo. Editado por Fernando Vijande Editorial-Comunidad de Madrid. Madrid.

1986

-Bodas de diamante del Cubismo. Libro-Catálogo de la exposición-homenaje del mismo nombre. Facultad de Bellas Artes. Madrid.

-La geometría en el arte. Catálogo de la exposición del mismo nombre. Texto de José María IGLESIAS. Ed. Facultad de Bellas Artes. Cuenca.

1988

-Constructivistas españoles. Libro-Catálogo de la exposición del mismo nombre que incluye diversos textos, entre ellos una amplia selección de comentarios de varios autores sobre Cruz Novillo. Edita Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

-Cruz Novillo. "Fragmentos de primera escultura vacía. Fragmentos de segunda escultura vacía. Grabados, dibujos, collages". Exposición individual en Galería Tórculo. Madrid.

1989

-Cruz Novillo. Exposición ARCO'89-Galería Aelee. Madrid.

-Arte geométrico en España 1957-1989. Arte sistemático y constructivo. Dos tomos. Libro-Catálogo de la exposición del mismo nombre con textos de diversos autores. Edita Centro Cultural de la Villa de Madrid-Ayuntamiento de Madrid. Madrid.

-Exposición antológica décimo aniversario. Galería Tórculo. Madrid.

1991

-Cruz Novillo. Exposición individual en Galería Aelee. Texto de presentación "Diafragmas fértiles", de Fernando HUICI. Madrid.

-Cruz Novillo. Exposición individual en Basel Art 22'91. Texto de presentación "Diafragmas fértiles", de Fernando HUICI. Basilea.

-CALVO SERRALLER, Francisco: Enciclopedia del arte español del siglo XX. Madrid. Ed. Mondadori España. P. 213.

1992

-Cruz Novillo. Exposición antológica individual en el Museo Barjola. Texto de presentación "Norma y Forma", de Manuel ROMERO. Gijón, Asturias.

LA OBRA PLASTICA DE CRUZ NOVILLO
CRITICAS Y RESEÑAS EN PERIODICOS Y REVISTAS

1972

-T.A. (Temas de arquitectura y urbanismo) N. 154, abril, Madrid. "Crónica de Arte: Cruz Novillo", por Emanuel BORJA.

-Nuevo Diario, 9 de abril. Madrid. "Cruz Novillo", por José HIERRO.

-Hoja del Lunes. Periódico semanal. 17 de abril. Madrid. "Cruz Novillo", por José R. ALFARO.

-Triunfo. Semanario, abril. Madrid. "Eso que llamamos grafismo", por José María MORENO Galván.

1977

-Pueblo. Diario. 15 de junio. Madrid. Crítica por Conchita KINDELAN.

-Guadalimar. Revista. Junio. Madrid. "Cruz Novillo/Canogar", SIN FIRMA.

-La actualidad española. Revista. 13 de junio. Madrid. "Canogar-Cruz Novillo", por José HIERRO.

1980

-Sábado Gráfico. Semanario. 28 de mayo. Madrid. "Racionalidad e intuición". por Felix GUIASOLA.

-El País. Diario. 31 de mayo. Madrid. "El compás en los ojos", por A.G.G.

-Batik. Revista. Junio. Barcelona. "Cruz Novillo, una posición diáfana", por José María IGLESIAS.

-Hoja del Lunes. Periódico semanal. 9 de junio. Madrid. "Cruz Novillo", por María Teresa CASANELLES.

1983

-Diario 16. 27 de octubre. Madrid. "Arte y experimentación en una gran muestra colectiva", por Jaime SOLER.

-Ya. Diario, 27 de octubre. Madrid. "La experimentación en el arte": una muestra sugestiva", SIN FIRMA.

-El País. Diario, 26 de octubre. Madrid. "42 artistas muestran en Madrid el resultado de sus experimentos estéticos", SIN FIRMA.

-El País. Diario, 5 de noviembre. Madrid. "El criterio de la calidad", por Francisco CALVO SERRALLER.

-Pueblo. Diario, 26 de octubre. Madrid. "La experimentación en el arte", por S.A.

1985

-Gaceta conquense. N. 52, 6 de julio. Cuenca. "Cruz Novillo entre diseñar y crear". Entrevista por MARMARA.

-Ya. Diario. Suplemento de Cultura. 30 de septiembre. Madrid. "La realidad inacabada es lo único que me interesa como artista". Entrevista por José María BERMEJO.

1986

-Las artes. Cronica 3. Revista de arte. N. 2, marzo. Madrid. "Nuevas formas y construcción", por José María IGLESIAS.

-Diagonal. Revista. N. 31. Barcelona. "José María Cruz Novillo. El diseño como secreción interna". Entrevista por Matilde MARTINEZ.

1987

-El punto de las artes. Periódico semanal de las artes. N. 29, 13 de marzo. Madrid. "El espacio congelado", crítica de J.R.DANVILA.

-Guía del ocio. Revista. 23 de marzo. Madrid. "De lo elemental a lo complejo", SIN FIRMA.

-El punto de las artes. Periódico semanal de las artes. N. 30, 20 de marzo. Madrid. "La exposición "España/Escultura multiplicada", en Berlín", SIN FIRMA.

-Diario 16. 28 de marzo. Madrid. "Cruz Novillo", SIN FIRMA.

-Gaceta conquense. Revista. 28 de marzo. Cuenca. "Cruz Novillo expone pinturas y esculturas en Madrid", por MARMARA.

-Ya. Diario. 1 de abril. Madrid. "Otras exposiciones", por José María BERMEJO.

1988

-El punto de las artes. Periódico semanal de las artes. N. 92, 18 de noviembre. Madrid. "Cruz Novillo, la exactitud de la geometría", SIN FIRMA.

-EL País. Diario. 29 de octubre. Madrid. "Aprovechar la oportunidad", por Francisco CALVO SERRALLER.

1989

-ABC. Diario. 9 de febrero. Madrid. "Propuesta en tres dimensiones", por Alvaro MARTINEZ-NOVILLO.

-El País. Diario. 9 de abril. Madrid. "Un encuentro internacional de arte geométrico reúne en Madrid a 100 artistas", por Fietta JARQUE.

-El punto de las artes. Periódico semanal de las artes. N. 112, 14 de abril. Madrid. "Arte geométrico, orden e ilusión", SIN FIRMA.

-Formas plásticas. Revista de Arte. N. 30. Abril. Madrid. "Arte geométrico en España: 1957-1989 y arte sistemático y constructivo", por L.A.P.

-Lápiz, Revista internacional de arte. N. 59, mayo. Madrid. Crítica de R.O.

-ON. Revista. N. 101, abril. Descripción de la exposición "ON és el temps". Barcelona.

-Villa de Madrid. 16 de abril. "Arte geométrico español en el Centro Cultural de la Villa", por F.H.C.

-Las artes. Crónica 3. Revista. Abril. Madrid. "Arte geométrico y constructivo en España 1957-1989", SIN FIRMA.

-Guía del ocio. Revista. 3 de abril. Madrid. "Historia del arte geométrico en España", por Gloria COLLADO.

-Art 0589. Guía mensual de arte contemporáneo. N. 17. Barcelona. "Cruz Novillo", SIN FIRMA.

-ABC. Diario. 25 de mayo. Madrid. "Hay que doblar el cabo de Hornos", por Adolfo CASTAÑO.

-Epoca. Revista semanal. 29 de mayo. Madrid. "Cruz Novillo", SIN FIRMA.

1990

-ABC. Diario. 29 de noviembre. Madrid. "Cuadros a cuadros", por Julián GALLEGO.

1991

-El País. Diario. 14 de junio. Madrid. "Cruz Novillo expone círculos en Madrid", por R.A.

-ABC. Diario, 20 de junio. Madrid. "Cruz Novillo y la cuadratura del círculo", por Julián GALLEGO.

1992

-ABC. Diario. 10 de abril. Madrid. "Cruz Novillo", por A.A.

-La voz de Asturias. Diario. 19 de marzo, Asturias. "El museo Barjola expone la reflexión sobre el tiempo y el espacio de Cruz Novillo", por Cristina SUAREZ.

-El comercio. Diario. 21 de marzo. Gijón. "Cruz Novillo: 'La cuarta dimensión es el espacio que une y separa la pintura de la escultura'", por Paché MERAYO.

-La nueva España. Diario. 3 de abril. Asturias. "El señor de los anillos", por Rubén SUAREZ.

PUBLICACIONES
SOBRE CRUZ NOVILLO,
COMO DISEÑADOR

1980

~~-Once maestros en España del grafismo publicitario.~~ Catálogo de ilustraciones de once artistas para el Grupo de Publicitarios de A/FCB (Arce/Foote, Cone & Belding, S.A.).

1982

~~-Mercado.~~ Revista. N. 38. 5 de marzo. Madrid. "Las pesetas de la transición", artículo sobre los nuevos billetes del Banco de España diseñados por Cruz Novillo, por Ana R. CAÑIL.

1983

~~-El País.~~ Diario. 8 de julio. Madrid. "La corona española y los dos mundos, en el logotipo del Descubrimiento", SIN FIRMA.

~~-ABC.~~ Diario. 8 de julio. Madrid. "Acuerdos de la Comisión Nacional del V Centenario. Aprobado logotipo y constitución de Ponencias", por Blanca BERSATEGUI.

~~-Ya.~~ Diario. 8 de julio. Madrid. "Constituida la comisión encargada de los actos conmemorativos del Descubrimiento", por R.D.A.

~~-El Alcázar.~~ Diario. 8 de julio. Madrid. "Veinte países prepararán los actos del V Centenario del Descubrimiento", por Teresa CASILLAS.

~~-Diario 16.~~ 9 de julio. Madrid. "Se prepara el V centenario del descubrimiento de América. Ya se cuenta con un anagrama", por Carlos TABOADA.

~~-Diez minutos.~~ Revista. 23 de julio. Madrid. "El centenario del Descubrimiento", fotografía de la presentación del logotipo del V Centenario, con texto del pie SIN FIRMA.

~~-¡Hola!~~ Revista. 23 de julio. Madrid. "V Centenario del Descubrimiento de América", fotografía de la presentación del logotipo del V Centenario, con texto del pie SIN FIRMA.

~~-Diario 16.~~ 27 de julio. Madrid. "El logotipo del V Centenario", carta de Joaquín TAGAR.

1982

-Dunia. Revista. N. 123, 21 de abril. Madrid. "Carteles de cine. El arte está en la calle", artículo de Ricardo DESSAU.

1985

-El País semanal. Suplemento dominical del diario El País. 10 de marzo. Portada con fotografía de Cruz Novillo y titular "Diseñadores industriales". Artículo en el interior "Vendedores de imagen", por Ana TORRALVA.

-ADGFAD Butlletí. Revista mensual especializada de la Agrupació de Directors d'Art, Dissenyadors Gràfics i Il·lustradors. Junio. Barcelona. "Madrid/Impact: Taula rodona i exposició d'ADG", mesa redonda (en castellano), con profesionales del diseño gráfico y de la publicidad.

-De diseño. Revista ilustrada de diseño industrial, interiorismo, grafismo, arte y moda. N. 7. Barcelona. "Cruz Novillo. Ingenio Gráfico", ocho páginas con una antología de diseños gráficos de Cruz Novillo con textos de una entrevista con el diseñador realizada por Miriam MUELA.

-Información. Diario. 3 de julio. Alicante. "Cruz Novillo, el "padre" de los billetes de 5000, en Alicante", artículo por Pere Miquel CAMPOS.

-Gaceta conguense. Diario. 6 de julio. Cuenca. "Cruz Novillo entre diseñar y crear", entrevista sobre arte y diseño por MARMARA.

-Ya. Diario. 30 de septiembre. Madrid. "Cruz Novillo: "La realidad inacabada es lo único que me interesa como artista", entrevista sobre arte y diseño por José María BERMEJO.

-El diseño en España. Libro (dos tomos). Editado por el Ministerio de Industria y Energía, con la colaboración del ADGFAD, ADIFAD, ADP y BCD. Cita, con fotos, diseños de Cruz Novillo. Tomo I: pág. 163. Tomo II: pág. 16, 22, 59.

1986

-La voz de Galicia. Diario. 26 de diciembre. La Coruña. "Cruz Novillo, el hombre que diseñó el puño y la rosa y los últimos billetes del Banco de España", artículo y entrevista por Manuel PALANCO.

1987

- Expansión. Revista. 15 de enero. Madrid. "Setenta millones para un logotipo", artículo sobre la publicidad del V Centenario, SIN FIRMA.
- El País. Diario. 24 de enero. Madrid. Suplemento de negocios: "Cambiar de imagen", por Luis F. FIDALGO.
- BAT (L'aventure de la communication). Revista mensual. Enero. París. "Viva España. La marque ibère", artículo sobre el diseño español actual, SIN FIRMA.
- Dinero. Revista de negocios. 3 de febrero. Madrid. "Los bancos se maquillan", reportaje de Carmen Azúa. Entrevista: "Cruz Novillo, diseñador: "El cambio de imagen influye en la cuenta de resultados", por Antonio SANCHEZ.

1988

- La imagen corporativa: teoría y metodología de la identificación institucional. Libro de Norberto CHAVES. Editorial Gustavo Gili. Colección de Diseño. Barcelona. Incluye fotos y comentarios sobre el logotipo de Correos (pág. 55) y el de Portland Valderrivas (pág. 92-97).
- Art book 3. "Encuentros", texto de Norberto CALABRO. Barcelona. Editorial Pigmalión, S.A.

1989

- Castilla-La Mancha. Revista de información de la Junta de Comunidades. Mayo. Toledo. (Número extra: "Cien Castellano-Manchegos"). "José María Cruz Novillo", semblanza sin firma.
- Plural design. Libro de galería de diseñadores pertenecientes a la Asociación de Diseñadores Profesionales (A.D.P.). Ediciones del Serbal, Barcelona. "Un arco para dos dianas", texto de presentación sobre el arte y el diseño de Cruz Novillo, con foto de algunos diseños y retrato del mismo, SIN FIRMA.
- On. Revista de diseño. N. 101. Barcelona. "Premios Nacionales de Diseño". Reseña sobre los Premios Nacionales de Diseño citando a Cruz Novillo como miembro del jurado.
- Diseño e imagen corporativa en instituciones y empresas públicas. Libro editado por el Instituto de la Pequeña y Mediana Empresa Industrial (IMPI). Madrid. Cubierta que reproduce un fragmento del logotipo del V Centenario, de

Cruz Novillo. En páginas interiores textos de Miguel Angel ECHEVARRIA sobre la elaboración de los diseños del Tesoro Público y de la Comunidad de Madrid (siendo el indudable autor de ambas imágenes J.M. Cruz Novillo no le cita su antiguo colaborador Echevarría).

1991

-La semana de Castilla-La Mancha. Suplemento dominical del diario LANZA. 13 de enero. Ciudad Real. "José María Cruz Novillo... escultor, diseñador, soñador", amplia entrevista realizada por E. CUELLAR Toledo.

-Anuncios. Revista de publicidad. N. 14. Marzo. Madrid. "José María Cruz Novillo. La búsqueda de la identidad", amplia entrevista sobre diseño gráfico, SIN FIRMA.

-Tecniarte. Revista mensual. N. 27, septiembre. Madrid. Portada que reproduce grafismos de Cruz Novillo. En páginas interiores "José María Cruz Novillo, artista plástico y diseñador gráfico", artículo de presentación de María José MIRANDA, y descripciones comentadas de páginas de los manuales de identidad del V Centenario y de la Comunidad de Madrid.

-Nuevo diseño español. Libro realizado por Juli CAPELLA y Quim LARREA. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Págs. 29-30.

1992

-Visual. Revista mensual de diseño, creatividad gráfica y comunicación. N. 27. Madrid. "Identidad corporativa. La estrategia del vestido." Mesa redonda. P. 21-27.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ARNHEIM, Rudolf (1979): Arte y percepción visual. Alianza Editorial. Madrid.

BERENSON, Bernard (1978): Estética e historia de las artes visuales. Ed. Fondo de Cultura Económica. Mexico.

BLANCHARD, Gérard (1988): La letra. Enciclopedia del diseño. Ed. CEAC, S.A. Barcelona.

CALABRESE, Omar (1987): El lenguaje del arte. Ed. Paidós. Buenos Aires.

CALVO SERRALLER, Francisco (1991): Enciclopedia del arte español del siglo XX. Madrid. Ed. Mondadori España.

CALVO SERRALLER, Francisco (1985): España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939-1985. Catálogo Europalia 85. Madrid. Fundación Santillan, Ministerio de Cultura.

COSTA, Joan (1988): Imagen global. Enciclopedia de Diseño. Edita CEAC S.A. Barcelona.

CHAVES, Norberto (1991): Gráfica institucional. Fundación Universidad-Empresa. Ed. Pigmalión S.A. Madrid.

CHAVES, Norberto (1991): La imagen corporativa. Gustavo Gili. Barcelona.

DAUCHER, Hans (1978): Visión artística y visión racionalizada. Col. Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

De Stijl, 1917-1931. Visiones de Utopía. DIVERSOS AUTORES (1986). Alianza Editorial. Madrid.

DEXEUS, Victoria Combalía (1975): La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Ed. Anagrama. Barcelona.

DONDIS, Donis A. (1984): La sintaxis de la imagen. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili. 5. ed. Barcelona.

EHRENZWEIG, Anton (1973): El orden oculto del arte. Ed. Labor. Barcelona.

ELLIOTT, David / Nigel Cross (1980): Diseño, tecnología y participación. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Empresa basada en el diseño, La. VARIOS AUTORES (1988). Edita IMPI/MINER. Madrid.

GIL Martínez, Julián (1985): Constructivismo en Madrid. Tesis Doctoral, dirigida por D. Francisco Echauz. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

GOMBRICH, Ernest H. (1979): Historia del arte. Alianza Editorial, S.A. Madrid.

GOODMAN, Nelson (1990): Maneras de hacer mundos. Editorial Visor, Madrid.

HOGG, James y varios autores más (1975): Psicología y artes visuales. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

Innovación en el diseño y sus protagonistas, La. Varios autores (1988). Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sevilla. Edita el Centro de Promoción del Diseño y Moda. Ministerio de Industria y Energía. Madrid.

ISERN, Albert (1989): Diseño e imagen corporativa. Ed. Instituto de la Mediana y Pequeña Empresa Industrial (IMPI). Madrid.

KOESTLER, Arthur (1965): El acto de la creación. Ed. Losada S.A. Buenos Aires.

LANGER, Suzanne K. (1977): Los problemas del arte. Ed. Infinito. Buenos Aires.

LLOVET, Jordi (1979): Ideología y metodología del diseño. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

MALDONADO, Tomás (1977): Vanguardia y racionalidad. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

MARCHAN Fíz, Simón (3a. ed., 1986): Del arte objetual al arte del concepto. Madrid. Ed. Akal.

MARCHAN Fíz, Simón (1987): La estética en la cultura moderna. Alianza Forma. Madrid. Alianza Editorial.

MEMELSDORFF & Rolando (1985): Diseño: empresa & imagen. Ed. Folio S.A. Barcelona.

MENNA, Filiberto (1977): La opción analítica en el arte moderno: figuras e iconos. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

MUNARI, Bruno (1985): ¿Cómo nacen los objetos? Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

MUNARI, Bruno (1975): Diseño y comunicación visual. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

MURRAY, Ray (1980): Manual de técnicas de diseño. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

PORTER, Tom & Sue Goodman (1984): Manual de técnicas gráficas. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

READ, Herbert (1974): El significado del arte. Magisterio español, S.A. Madrid.

SATUE, Enric (1988): El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días. Alianza Editorial. Col. Alianza Forma. Madrid.

SATUE, Enric (1992): Los demiurgos del diseño gráfico. Editorial Mondadori. Madrid.

SULLIVAN, Louis (1959): Charlas con un arquitecto. Ed. Infinito. Buenos Aires.

TURNBULL, Arthur T. & Russell N. Baird (1986): Comunicación gráfica. Ed. Trillas. México D.F.

WONG, Wucius (1981): Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

WONG, Wucius (1988): Principios del diseño en color. Col. Diseño. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.

*

*

*

INDICE

TOMO II (Apéndice)

<u>Entrevista con José María Cruz Novillo.....</u>	<u>1</u>
<u>Relación de principales imágenes institucionales.....</u>	<u>39</u>
<u>Relación de exposiciones de obra plástica.....</u>	<u>43</u>
<u>Obra en museos. Obra en edificios públicos y privados.....</u>	<u>50</u>
<u>Documentos fotográficos sobre obra de diseño</u>	
Diseño institucional.....	}51
Diseño editorial. Señalización. Ilustraciones..	
Carteles de cine.....	
Gráfica tridimensional.....	
Esculturas-signos.....	
<u>Documentos fotográficos sobre obra plástica</u>	
Pinturas, esculturas, dibujos, collages, grabados...	240
Esquema del Ciclo de Esculturas Vacías.....	273
Ubicación espacial exposición en Museo J.Barjola....	292

ENTREVISTA

ENTREVISTA CON JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

JUNIO DE 1992

Entrevista realizada a José María Cruz Novillo por el autor de esta Tesis Doctoral, en junio de 1992.

- ¿QUE LE HIZO PASAR DE LA PUBLICIDAD AL DISEÑO GRAFICO?

- CRUZ NOVILLO: El deseo de hacerlo, lo primero de todo. Tengo un recuerdo gratísimo de mi experiencia como publicitario.

Llegué prácticamente a lo máximo que podía llegar dentro del mundo de lo que a mí me gusta. Concretamente yo era un director de arte que llegué a ser director creativo y a trabajar en problemas de concepto y que me gustaba mucho. El paso siguiente hubiera sido llegar a ser director general de la empresa, cosa que ya no me apetecía nada. Llegué a mi techo entre lo que me gustaba y lo que tenía como futuro previsible y en un momento en que me iba muy bien personal y profesionalmente tomé la decisión de seguir mi actividad de lo que entonces aún no se llamaba diseñador.

Entonces lo que hubo fue una coincidencia hablando con un amigo mío, Fernando Olmos, que se encontraba en una situación análoga y tomamos la decisión de unirnos y formar una empresa, un

estudio, juntos. Pero la causa de mi marcha de la agencia de publicidad fue exclusivamente que me encontraba muy poco motivado para lo que allí me esperaba...

Desafortunadamente para nosotros, los diseñadores gráficos, muchísimo talento ha ido a parar a las agencias de publicidad y ahí ha quedado prácticamente desconocido, anónimo.

- ¿QUE ERA EL GRUPO 13?

- C.N.: Creo que fue en el sesenta y tres, o en el sesenta y dos, con ocasión de un congreso internacional de publicidad, aquí en Madrid, nos reunimos un grupo de directores creativos de las agencias más importantes, y decidimos hacer un grupo... Fue un grupo de amigos que montamos una rutina de reuniones periódicas... Tuvimos una vida intensísima en los años en los que funcionaba a pleno rendimiento. Hicimos muchas actividades, sobre todo exposiciones de gráfica, coloquios, mesas redondas...

Y curioso es pensar que el Grupo 13 todavía existe. Nunca fue cancelado y, aunque muy de vez en cuando, algunos de los miembros nos seguimos reuniendo.

- ¿QUIENES ERAN, O SON, SUS MIEMBROS?

- C.N.: Los colegas que en aquel momento nos dedicábamos a la dirección de arte en publicidad: Fernando Olmos, Fermín Gargallo, Pedro Laperal, Daniel Luizaga (tristemente muerto hace ya unos años), Juan Poza, Manolo Cuesta ..., hasta llegar a nueve que fue lo que fuimos en el momento básico de consolidación. Luego se amplió, entraron nuevos miembros del Grupo, como Alfredo, José

Ramón, Jose Antonio Loriga, ... una serie de dibujantes. Entonces tuvo una vida ya un poco residual.

Pero el núcleo básico del Grupo 13, Gargallo, Olmos, Poza..., seguimos con la nostalgia de la pertenencia al mismo, y muy de vez en cuando nos vemos, considerándonos miembros del Grupo 13.

- ¿CUANTO DURO LA ASOCIACION CRUZ NOVILLO-FERNANDO OLMOS?

- C.N.: Entre el setenta y el setenta y cuatro, mas o menos. Fue tambien muy intensa la vida de nuestra empresa, de la que éramos ambos socios. Trabajamos muchísimo, hicimos una labor muy significativa en el ambiente entonces todavía muy cutre de Madrid. Y su final fue por mi voluntad exclusivamente, porque llegué al límite de lo que yo esperaba como posibilidades personales y tuve la necesidad ineludible de emprender la aventura yo sólo. Llegó el momento en que el binomio, incluso en la firma, no se identificaba con mis verdaderas aspiraciones.

- ¿LAS SERIES DE GRAFISMOS PARA FOSFOROS DEL PIRINEO ASI COMO LAS REALIZADAS PARA UNIVERSIDADES LABORALES... FUERON REALIZADAS DURANTE LA ASOCIACION CRUZ-OLMOS?

- C.N.: Ha habido parte que se fueron hechas en el estudio y parte que desarrollé yo ya después. La forma de estilizar animales, objetos o vegetales, para mí siempre ha sido un juego. Yo como ilustrador he trabajado muchísimo en ese mundo... Entonces yo seguí haciendo aquello que me era propio después de dejar el estudio de Fernando Olmos. Y en algún sistema de señalización de

centros escolares desarrollé algunas otras familias de animales y vegetales estilizados.

- ¿EL EXITO POPULAR DE LAS SERIES DE FOSFOROS DEL PIRINEO SUPUSO UN DESPEGUE PROFESIONAL IMPORTANTE?

- C.N.: Dentro de la escala pequeña en que pasaba todo, como en parte sigue pasando, pues sí. Pero fue por una cosa muy elemental que es que vendíamos un producto que costaba una peseta y que todo el mundo llevaba en el bolsillo, (claro que entonces se fumaba mucho más que ahora). Era un difusor de firma como no se puede ni soñar que haya otro. En cada bolsillo había un Cruz Novillo+Olmos. Y eso unido a determinados sobreentendidos, dado que en esa época hacíamos un trabajo muy diverso, trabajabamos muchísimo en el campo de lo que ahora se ha dado en llamar "identidad visual corporativa" y éramos por un lado ilustradores de cajas de cerillas pero por otro lado diseñadores de sistemas de signos, de logotipos, de gamas cromáticas, y el prestigio nos lo ganábamos trabajando en general, y la relativa popularidad firmando cajas de cerillas.

- AHORA MISMO HAY MUCHA GENTE, NO PROFESIONAL, QUE SIGUE RELACIONANDO SU NOMBRE CON AQUELLAS CAJAS DE CERILLAS.

- C.N.: Hay que tener en cuenta que yo, como diseñador desde hace tanto tiempo, lo único que yo he firmado de una manera masiva son las cajas de cerillas. Todo el resto del trabajo es anónimo.

En su momento fue muy innovador, y sobre todo en el segmento en el que estaba, y luego fue editado fuera de España, en muchos

países; en algunos se han copiado de una manera descarada. O sea, que tuvo una repercusión general.

- ¿CUAL FUE LA ENVERGADURA DE LOS TRABAJOS PARA LOS MINISTERIOS DE TRABAJO Y DE LA VIVIENDA?

- C.N.: Para el Ministerio de la Vivienda era un sistema de pictogramas para unas publicaciones, unas fichas técnicas de normas tecnológicas para la edificación. Es un trabajo en el que hice cerca de doscientos símbolos de diversas actividades de la construcción misma, un trabajo de una grandísima envergadura, diluido en el tiempo porque no tuvo ninguna difusión más que la puramente interprofesional, que recibían los fontaneros, o los constructores de estructuras o los que hacían sistemas de saneamiento... Un trabajo enorme pero de muy poca difusión.

Y luego, los sistemas de señalización para centros escolares del Ministerio de Trabajo, que entonces se llamaban Universidades Laborales, fue otro trabajo de mucha envergadura pero que también tuvo la utilización en las áreas en que estaba implantado. En tres o cuatro Universidades se llegó a poner. Y en un momento de precariedad de medios y de información y de difusión propia, son trabajos de una gran escala pero que sin embargo se quedan prácticamente desconocidos. Esto es muy normal en nuestro trabajo.

- ¿LA DOCUMENTACION DE LA QUE SE DISPONIA EN AQUELLA EPOCA PARA UN TRABAJO DE SEÑALETICA SERIA ESCASA?

- C.N.: Yo ya no me acuerdo. Era una época de una falta absoluta de recursos. La única energía era la curiosidad personal.

Yo aprendí a ver medios y revistas de una manera muy profesional. Cuando caía en mis manos una revista norteamericana, alemana, inglesa, revistas incluso de información general, o de negocios, o de publicidad, tenía una necesidad de analizarlas desde el punto de vista formal: las tipografías, los colores, los sistemas de impresión, los signos... era casi la única fuente estimulante y formativa. No nos podíamos ni figurar que podía llegar una época, paradójicamente, de saturación absoluta. Es imposible ver todo lo que se publica ahora sobre estos temas.

- ¿QUE SUPUSO EN AQUEL MOMENTO LA REVISTA "TEMAS DE DISEÑO"?

- C.N.: La revista era el órgano de una asociación, que en aquel momento tampoco podía llamarse explícitamente así. Pero era, digamos que la asociación de diseñadores que al final nos hemos llegado a llamar A.E.P.D. (Asociación Española de Profesionales del Diseño). Algunas de las personas que somos ahora los que hemos fundado A.E.P.D. estábamos ya en aquel proyecto, y llegamos a hacer una cosa tan increíble en aquel momento como una revista que era el órgano nuestro. Yo llegué a ser en ese momento, por un lado vicepresidente de este "grupo" (no se puede llamar asociación), y por otro lado, como autor del diseño de la revista y también perteneciente al comité de redacción de la misma, tuve una actuación especialmente densa, aunque sólo fuera por determinar cómo era visualmente. Hicimos sólo siete números y al final acabó porque no había recursos económicos ni medios de ayuda. Ahí está en los archivos y es un dato fundamental porque es muy probable que sea la primera revista de diseño que se haya editado en

España, de una manera consolidada, por lo menos durante los dos años que duró su vigencia. El que en Madrid, en aquella época terrible, fuéramos capaces de unirnos y además hacer una revista que fué anterior a las que se han hecho en cualquier otro lugar es casi un dato del que hay que presumir muchísimo.

- ¿CUAL FUE LA IMPORTANCIA DEL DISEÑO REALIZADO PARA EDITORIAL "SANTILLANA" EN 1974?

- C.N.: Durante dos ciclos sucesivos, con un intervalo de dos años, todo el sistema de libros de texto para el B.U.P., lo rediseñé, y esto a pesar de que, en fin, es otro de los trabajos que han quedado sin la difusión suficiente. Es sin duda la gran renovación que se produjo en el mundo de las editoriales de libros de texto, anterior a lo que han hecho "Anaya", o "S.F."...

- ¿LA IMAGEN DE IDENTIDAD DE "CORREOS" DISEÑADA POR USTED EN 1977 SUPUSO EL ESCOPETAZO DE SALIDA PARA TODO EL "BOOM" DEL DISEÑO INSTITUCIONAL DE LOS AÑOS POSTERIORES?

- C.N.: Esto es una época muy próxima en mi vida profesional. Mi actividad como diseñador en el mundo de las instituciones es muy anterior. Yo tuve la grandísima suerte de, siendo muy joven - estoy hablando de los primeros años sesenta-, ser colaborador de un arquitecto, muerto hace unos años, que se llamaba Carlos de Miguel, una institución dentro del mundo del diseño en Madrid, una persona de una trascendencia que no está valorada lo suficiente. Entonces en una empresa que se llamaba "SEDI" (Sociedad para el Estudio del Diseño Industrial), que también tiene como curiosidad

que es la primera empresa (en aquel tiempo sólo podía ser una sociedad anónima, porque en aquel tiempo no hubiera tenido la posibilidad jurídica de ser otra cosa) que fué una institución de diseño que se anticipó cronológicamente a todas las que se crearon en Barcelona muy pocos años después. En esta "empresa" (era una entidad cultural) conocí a una serie de personas excelentes, grandes arquitectos en su mayoría, empezando por Carlos de Miguel, que me permitieron desde muy pronto trabajar en proyectos que ya eran muy "institucionales". Por ejemplo, Carlos de Miguel dirigía en el Ministerio de la Vivienda la "EXCO" (Exposición de la Construcción) que era una exposición permanente que había en el mismo edificio. Entonces, yo en "EXCO" he trabajado en la gráfica de la exposición, incluso en el proyecto de estructura con los arquitectos, desde aquella época tan temprana, de los primeros años sesenta. Entonces, en ese sentido, en esa época yo hacía la felicitación de Navidad del Ministerio de la Vivienda. Hacía una forma tridimensional de la propia felicitación que colocábamos en el vestíbulo con los medios tan precarios que había entonces. La primera vez que usábamos los metacrilatos, las serigrafías..., y que hay una presencia, que tuve la suerte de recibir por aquellas relaciones que adquirí. A partir de lo cual fué desarrollándose la relación, muy importante en toda mi vida profesional, con arquitectos. De ahí salen los encargos para el Ministerio de Trabajo, para el de la Vivienda, las normas tecnológicas para la edificación... Detrás de los grandes encargos institucionales de toda esa época hay un arquitecto que me lo ha pedido. Esto es muy anterior a mi trabajo para Correos. Se va configurando una forma

que ahora denominaríamos muy "cultural" de interpretar el trabajo. No hacíamos trabajos "para vender más cosas" sino para mejorar los entornos perceptivos de los servicios públicos. Eso sin duda, me dió a mí una base incluso vocacional para dedicarme preferentemente siempre que me fuera posible elegirlo a estos tipos de diseño para instituciones públicas.

- SALIENDO DEL DISEÑO INSTITUCIONAL ¿PODRÍAMOS HABLAR DE COMO SURGIERON LOS CARTELES DE CINE PARA LA PRODUCTORA DE ELÍAS QUEREJETA?

- C.N.: Yo he hecho muchos carteles para Elías Querejeta pero hay otras muchas productoras que me han encargado carteles aunque no con esa continuidad... Todo forma parte de la misma lógica. Es el azar de la vida misma. Así como tuve la fortuna de encontrarme en un lugar que era el "SEDI", donde se concentraba una cantidad de talento descomunal que fué el origen de mi relación, desde entonces tan intensa, con los arquitectos. Por una razón muy equivalente, casi coetánea, yo tuve la suerte de conocer a una persona, amigo mío desde los años sesenta, que es Jose Luis Borau, director de cine, en aquella época compañero mío en "Clarín" (empresa de publicidad) en la cual estuvimos configurando ambos un equipo creativo, cuando todavía no se sabía qué significaba eso. Entonces fué la relación de amistad con Jose Luis Borau la que me introdujo, de una manera totalmente casual, en ese mundo, ya que fué Jose Luis precisamente el que me presentó a Elías Querejeta.

Creo que el primer cartel de cine que hice fue, sin embargo, para un director llamado Villoria en su primera película. Me recomendó Jose Luis Borau a él y le hice el cartel y los títulos genéricos animados de la película y los anuncios. Entonces, al ver aquello Elías Querejeta se interesó y se enteró a través de Jose Luis quién era yo. Fue el comienzo de una relación extraordinaria en toda mi vida profesional. La relación con Elías es estable a través de todo este tiempo y me fué produciendo lateralmente otro tipo de conocimientos. Entonces he sido, durante muchos años, sigo siendo, un dibujante de carteles de cine. Yo he trabajado para muchos directores del "nuevo cine" español, y para productoras distintas. He trabajado para Manuel Gutierrez Aragón, Pilar Miró, Manuel Summers, Luis García Berlanga, Martín Patino... Y esto es curioso porque tiene en común con el mundo del diseño y con el de la arquitectura, que se producen unas intensidades culturales que no son normales en el común de nuestra profesión, son experiencias muy selectivas que me han ayudado a tener una inquietud y una preocupación de formarme, para estar a la altura de esas gentes tan extraordinarias. Se produce una casualidad que luego determina mucho la obra...

Son actividades que tienen una gran necesidad de formación, de información, de conocimiento. Hay que estar abierto a todo lo que pasa por ahí, leer las revistas, los periódicos, la propia realidad con una visión muy analítica, muy crítica. Es muy estimulante profesionalmente.

- USTED HA DISEÑADO PRACTICAMENTE DE TODO. SIN EMBARGO, ¿ QUE LE GUSTARIA DISEÑAR ?

- C.N.: Hay dos cosas. Una de ellas, como me encuentro muy cómodo y me gusta mucho hacer diseño para las instituciones, no estoy aburrido, ni saturado, ni mucho menos, pero me gustaría, durante un periodo, hacer un tipo de diseño, de propósitos menos trascendentes, me empieza a pedir el cuerpo entrar en el mundo de la alimentación, de la venta en las grandes lineales, de las grandes superficies, de los productos de consumo, del diseño reciclable, que tienen una gran dosis de obsolescencia, debo entrar en los aspectos más superficiales de mi profesión, ya que llevo tanto tiempo trabajando en los más profundos... Me apetece mucho ir hacia la gráfica del consumo como experiencia profesional.

Y en otro sentido, me apetece cada vez más entrar en el mundo del diseño tridimensional. En cierto modo utilizar y buscar experiencias mías como escultor en el trabajo cotidiano.

- ES DECIR, ¿PLANTEARSE UN DISEÑO POCO PERDURABLE?

- C.N.: Sí. El ejemplo que más me atrae ahora es hacer diseño para acontecimientos efímeros, como una junta general de un Banco, una convención de un gremio profesional, hacer una instalación perceptiva del propio espacio, pero también su comunicación, sabiendo que es una cosa que va a durar una semana o tres días. Que a los tres días desaparece todo, y no quedan más que documentos gráficos y fotográficos y el recuerdo. Esto es un poco lo que

yo ahora deseo para contrarrestar este mundo tan duro de la trascendencia, en que sabemos que trabajamos para décadas y entonces cada vez es más difícil de asumir esa responsabilidad, en que lo que tú estás haciendo ahora, tiene que seguir sirviendo en todos los sentidos. Para equilibrar un poco eso, me apetece aproximarme a asuntos de una manera más superficial, usando trucos propios de la moda, de los recursos tecnológicos...

- EN EL MOMENTO DEL ENCARGO DEL DISEÑO ¿QUE ES LO QUE LE PUEDE CAUSAR MAYOR PREOCUPACION O MAYOR ILUSION?.

- C.N.: Hay una primera cosa que es el tema del encargo, es decir, qué se encarga, esto es muy importante. ¿Para ilusionar? Pues recibir una llamada de la Ford de Detroit para recibir un encargo de el cambio de la identidad visual de la marca. Eso sería una grandísima ilusión.

Pero luego hay una parte segunda que es la realidad de cómo se recibe el encargo y sobre todo por quién. Se produce una ecuación difícilísima. Hay encargos potencialmente maravillosos que son destruidos por la forma en la cual se reciben. Esto está casi siempre relacionado con la persona que lo hace. Encargos de un interés relativo llegan a ser muy atractivos porque te encuentras a un interlocutor capaz de dotarlo de contenido, de complejidad, de entusiasmo. Y encargos que objetivamente serían maravillosos son destruidos porque te encuentras interlocutores que son destructores de cualquier deseo de innovación. Es tan delicado el mundo del encargo... Y como consecuencia cada vez estoy más convencido de que el punto decisivo de un proceso de

diseño es el encargo mismo, en el que se determina ese encaje importantísimo de las cualidades del diseño final.

- ¿UNA DE SUS PREOCUPACIONES ES LA SIMILITUD ENTRE DISEÑAR Y DESIGNAR ASI COMO LA PRECISION EN LAS DENOMINACIONES?

- C.N.: Sí, yo creo que está bastante claro. Sólo debería aclarar que me interesa fundamentalmente desde un punto de vista colectivo, como ciudadano, como parte de un grupo. En primer lugar como profesional, en segundo lugar como prestadores de servicios a la sociedad misma. Entonces vivo cotidianamente la necesidad de trabajar en una profesión en la que no existe un lenguaje mínimo codificado. Es tan incómodo tener que estar todo el tiempo haciendo preámbulos aclaratorios. Que bueno sería que hubiese un consenso sobre el uso de un mínimo número de términos que nos permitieran a todos entendernos sin estar todo el tiempo dando explicaciones.

Hay una profusión de términos que tienden ya a ser entrópicos, total porque a nosotros, a los que estamos más preocupados por esta aparente trivialidad pero con la que es muy incómodo convivir, con este desorden, nos tiene alarmados e incluso llegamos a poner en tela de juicio la vigencia o viabilidad de seguir usando el término "diseño", o "diseñador". Yo soy radical en ésto. Hasta el propio término "diseño", o "diseñador" están en trance de reciclar palabras inútiles cuando no negativas. Esto desde el punto de vista corporativo nos debe alarmar: no hay profesiones análogas a las que les suceda ésto.

- EN LA INELUDIBLE RELACION APARIENCIA-ESENCIA O FORMA-FONDO ¿QUE SE PLANTEARIA PRIMERO EN SU DISEÑO?

- C.N.: Es una cuestión que es más filosófica que ideológica. Yo personalmente soy un poco aficionado a estas escuelas filosóficas que se llaman "idealismo empírico". Creo que la realidad no existe, que existe la representación de la misma elegida por la propia voluntad del que percibe. Nada hay más paradójico para mí que pensar que la esencia de las cosas sea trascendente cuando en último término no creo en la existencia de semejante esencia, es decir que desde el punto de vista filosófico en lo más profundo creo que no existe más que la superficie de las cosas. Pero esto es una cuestión filosófica. Pero sin llegar a tanto yo creo que gran parte del trabajo que yo realizo como diseñador gráfico es literalmente un trabajo de superficie. Lo que llamamos las cualidades perceptivas es lo que está por fuera. Las cosas que están por dentro se llaman ingeniería, tecnología, mecánica, nos concierne pero de una manera subordinada.

- AL MARGEN DE LA PROPIA CREACION DE LA IMAGEN ¿ QUE PARTE CONSIDERA MAS IMPORTANTE EN UN MANUAL DE IDENTIDAD?

- C.N.: El manual mismo es una herramienta intermediaria entre lo diseñado y su uso en la implantación real. A mí lo que me importa cada vez más es reconstruir ese proceso que todavía no ha ocurrido y ponerme en el lugar final de la realidad. Es decir, esto es seguramente lo que para mí supone la adquisición del aprendizaje. Cada vez me preocupa más cómo son las cosas de verdad, en la realidad, que es el final. Cada vez tengo más recelo

al presentar los dibujos del manual hipótesis que seguramente son opuestas a la realidad misma. Quiero decir que para mí diseñar cómo hay que identificar una furgoneta de reparto de una compañía para la que estoy haciendo la identidad visual ha dejado de ser un esquema de una furgoneta en un manual de normas, más o menos bonito, en una hipótesis de implantación cada vez más se convierte en una furgoneta de verdad que tiene su volúmen, su textura... lo cual me hace cada vez más difícil el diseño "a la medida" en los objetos sobre los que se implanta, cada vez menos ambiguo y genérico... Curiosamente, el cambio más grande es considerar cada vez más que un manual de normas es simplemente un vehículo para que ahí donde están las cosas de verdad salga todo bien. Hay una inercia en los estudios de diseño que hace que lo olvidemos con mucha frecuencia.

- ¿SE PODRIA RELACIONAR ESTE TEMA CON LA TENDENCIA QUE TIENE DE PROPONER ESCULTURAS-SIGNO PARA IMPLANTAR EN LAS FACHADAS DE LAS INSTITUCIONES CON LAS QUE HA TRABAJADO?

- C.N.: Sí, puede que sí. Por un lado puedo decir que nunca me había preocupado que fueran construibles tridimensionalmente signos míos, hasta un punto en que, de pronto, me surgió la posibilidad de proponérsela a un cliente, porque ésto siempre es tan trivial como eso, es decir que si se hace o no se hace una escultura con un signo mío es porque me acepta o no me acepta el cliente el proyecto, pero no hay ninguna otra diferencia.

- PERO ESTO NO SE LE OCURRE A UN DISEÑADOR AL USO...

- C.N.: No, normalmente no. Esta es una parte en la cual ha esta doble visión hay a veces que coinciden. Esta es muy clara. Es una forma muy clara de aprovechamiento recíproco de dos experiencias distintas...Pero efectivamente siempre hay como un camino que nos plantea el problema. No es el proceso ni tampoco la representación del método sino la realidad misma.

- ¿HAY EN LOS ULTIMOS TIEMPOS UNA TENDENCIA A QUE LA IDENTIDAD VISUAL SEA MAS VERBALIZADA. SE ENTERRO EL CONCEPTO DE QUE "UNA IMAGEN VALE MAS QUE MIL PALABRAS"?

- C.N.: Todo está coexistiendo al mismo tiempo. Hay una razón que yo creo que es básica: que ésta es una actividad que está cada vez desarrollándose más. Cuando se funciona con una sustancia básica como es el talento, se mantiene fija, afortunadamente. Lo que yo veo es la cantidad de diseños correctísimos que se están haciendo sin el talento suficiente. Por lo tanto lo que existe es un pavor del profesional que diseña a abordar problemas conceptuales profundos, que se sabe incapaz. Entonces lo que se está sufriendo es una enorme facilidad para manipular formas, sobre todo por los procedimientos que dan los ordenadores para hallar formas correctísimas pero cuya característica común es casi el vacío conceptual absoluto. Así que no existe voluntad semántica, ni existe sintáxis... Existe una cosa que es muy rara, como el grado cero de lo ligero. Esto es abrumador. Y una de las maneras más sencillas de eludir el problema es hacer un logotipo, es decir, combinaciones de letras, hacer una rayita o un "tracico"

así muy bonito, una pincelada... pero eso no demuestra nada más que incapacidad de una profesión a plantearse seriamente el problema.

- ¿EL LOGOTIPO DE HUARTE Y CIA SIGUE VIGENTE DESDE HACE CUANTO?

- C.N.: Debe ser del 66 o el 67. Es de los primeros. Es precisamente de una época en la cual por mi relación con Carlos de Miguel, con el SEDI, con los arquitectos, con el Colegio de Arquitectos, con la revista Arquitectura, con la que sigo colaborando, conocí a una persona que era el editor de la revista "Informes de la Construcción", que era una revista que editaba el Instituto Eduardo Torroja y en la que hice una labor de muchas portadas en esos años sesenta, y esta persona era a su vez director de publicidad de Huarte. Así es como pasan las cosas... Un día, cuando ya había hecho varias portadas para la revista, me encargó hacer la marca para Huarte.

- ¿CUAL FUE SU LABOR PROFESIONAL EN LA CAMPAÑA DE UNION DE CENTRO DEMOCRATICO EN LAS ELECCIONES DEL 77?

- C.N.: Fue un contrato, como yo había sido publicitario durante años de mi vida, las mismas personas de Clarín, que recibieron un encargo de formar parte de un consorcio para hacer la campaña de las elecciones generales de la candidatura de U.C.D. En aquel caso es que encontraron dificultades para buscar "jefes", dado que eran tres empresas y decidieron elegir una persona neutral para que coordinara, y ahí fui contratado como coordinador

del equipo de visualizadores de la campaña de la U.C.D. Fue una época bonita, un trabajo muy divertido, con amigos y muy buenos profesionales... Participé también en las reuniones de determinaciones de conceptos, y de frases, pero fue una anécdota. Lo que debo recordar ahora es que fue una anécdota muy bien pagada. Fue la causa principal de que yo la hiciera...

- ¿LA FLECHA ES UNO DE LOS SIGNOS FAVORITOS EN SU DISEÑO?

- C.N.: Sí, sin duda. Es un poco la tendencia a lo figurativo. Cuanto más inherente es un signo, descodificado ya previamente, mejor. La letra... hay alguno que utilizo mucho: el tejado... formas muy recurrentes. Va en contra de la posibilidad de manejar elementos abstractos. Lo utilizo como una forma que está cargada de significación, pero sobreentendida. Es simbólica en el sentido de que representa una gama muy grande de acontecimientos: la dirección, la distribución, la apertura, el avance, el retroceso, la ascensión, el descenso... Es decir que semánticamente es muy rica.

- EN SU OBRA PLASTICA ¿COMO SE INICIO EN EL CONOCIMIENTO DE MATERIALES QUE DEMUESTRA EN SU PRIMERA EXPOSICION?

- C.N.: Hay una parte muy importante en mi experiencia de colaborador de toda esta gente de arquitectura. Simultáneamente estaba trabajando en aquellos años sesenta en la agencia de publicidad y hacíamos muchos "stands", y muchos trabajos de instalaciones y ferias de muestras en Madrid, lo cual también producía de una manera muy densa relación con la materia, con los

materiales, con las primarias tecnologías que existían. Esto por un lado, pero es que por otro lado, y ahora es difícil de comprender, un estudio de arte de una agencia de publicidad tenía unas características de laboratorio increíbles, o sea, cómo surgía allí, de una manera espontánea, el juego. En aquel tiempo era una especie de preocupación más de artistas plásticos que de dibujante industrial propiamente dicho. Se investigaba mucho, sobre todo algunos de mis compañeros. Y eso proporcionaba una especie de inquietud, que es otra de las cosas que ha desaparecido. Es una cosa bastante difícil adquirir una experiencia como la mía en esta estructura en la que por un lado aparentemente hay más libertad pero por otro lado hay muchísimas menos estimulaciones, y menos problemas.

- ¿CUAL FUE SU RELACION PROFESIONAL CON LABRA EN AQUELLOS AÑOS?

- C.N.: Coincidimos en SEDI. El era el director-jefe del estudio y yo era uno más. La relación con Labra fue en muchos aspectos decisiva, por lo menos para abrirme la inquietud y la curiosidad hacia otros ámbitos que no eran los de mi trabajo cotidiano.

- ¿LOS MULTIPLES Y MANIPULABLES FUERON LAS CONFIGURACIONES INICIALES DE SU OBRA. AHORA SON UNICAS, PERO QUIZAS MAS ABIERTAS DE HECHO?

- C.N.: Entonces lo hacía por una única razón. No era por ideología, ni por experimentos de tipo sociológico, ni nada. Una característica común de mis obras es que se pueden poner de muchas maneras, y entonces yo lo que pretendía con las ediciones era poder mostrarlas como si fueran cosas distintas. Es decir, el poder montar una exposición con una sola obra y veinte propuestas aparentemente distintas, que es lo mismo que hago ahora, pero sin embargo ya no les llamo múltiples, les llamo obra única.

La idea es que con una misma obra colocada de una manera distinta se convierte en una obra distinta. Esa es a la conclusión que he llegado. Y no tengo que numerarlas más que desde el punto de vista del mercado figurativo. Este es el cambio que he experimentado. Que ahora asumo eso y antes me daba pudor proponer como distintas obras que obviamente son iguales pero colocadas de diferente manera.

- ¿APARTE DE GUSTAVO TORNER Y ANTONI TAPIES, A LOS QUE LE HE OIDO ADMIRAR, QUE OTROS ARTISTAS PUEDEN HABER INFLUIDO EN USTED?

- C.N.: Más que "influencias", que me gustan. Porque me han influido muy poco, más que nada en el aspecto más perceptible. Es muy probable que me haya influido más Tápies que otros artistas que parecerían más análogos a mí. Me importa mucho su visión intelectual, esas relaciones que establece en su discurso con lo oriental, con el budismo, lo comparto totalmente.

Con quién más me compenetro es con Antonio Lopez García. El pinta calles y yo pinto cuadrados, pero para él la calle es lo mismo que para mí el cuadrado. La fidelidad que le tiene a la

calle, a la hora y a la luz, a la visión atmosférica, es la misma que yo le tengo a la textura del cuadrado que estoy representando. Mi voluntad de aproximación radical a la realidad es la misma que la suya. Me produce una gran sorpresa ver tanta equivalencia.

- ¿COMO SURGE LA RELACION CON LA GALERIA AELE?

- C.N.: En principio por una amistad, nada más. La galería AeLe existe después de yo estuviera ya en la galería Skira. Evelin, que era amiga mía, me hizo una propuesta. Montó la galería después de que yo decidiera ser artista. Desde entonces la relación es estable. Tengo una pequeña infidelidad con mi obra gráfica en Tórculo, con Anselmo Alvarez, y nunca he hecho nada fuera de lo que me ha propuesto AeLe, sin embargo ha producido amputaciones importantes en el posible desarrollo de mi obra.

- ¿PUEDE HABLARME DE SU RELACION CONSTANTE CON EL GRUPO DE CONSTRUCTIVISTAS O ARTISTAS GEOMETRICOS?

- C.N.: Pertenezco al grupo de Madrid que está en los catálogos, y que con distintos nombres hace ya bastantes años que viene haciendo exposiciones colectivas.

A mí lo de "geométrico" no me gusta. Mas bien estaba de acuerdo con la expresión Arte Concreto. Creo que era muy preciso. Pienso que una de las razones para que esa tendencia (los constructivistas) esté tan desvitalizada es que no ha llegado a encontrar una expresión que conecte con las necesidades de la gente de una manera positiva, porque "arte geométrico" es anti-pático, no "liga" bien, mientras que si dices "yo soy expresio-

nista", te las llevas de calle, es decir, analógicamente suscita simpatía.

- LOS TEORICOS DE "DE STIJL" ENUNCIAN UNA SERIE DE MEDIOS, LOS MAS DIRECTOS Y ELEMENTALES, LA ABSTRACCION ABSOLUTA, LA LINEA RECTA, EL ANGULO RECTO, ABRIR EL CUBO... PARA LLEGAR A LA "UTOPIA". ¿COINCIDEN CON SUS PLANTEAMIENTOS?

- C.N.: En el aspecto perceptivo, por supuesto. Para mí, una de las grandes sorpresas de mi vida como persona, fue descubrir, con los medios tan malos que había entonces, las obras de Mondrian, de Van Doesbourg, o alguno de estos artistas neoplastistas, y estoy seguro de que me produjeron un impacto tremendo, porque fue la suposición de un mundo nuevo para mí. Y desde entonces he seguido todos los movimientos que han desarrollado esos postulados. A su vez, también recibí esa impresión de otros movimientos anteriores, el Constructivismo ruso, los Suprematistas... He seguido con mucho interés todas las manifestaciones de estas tendencias. Repito una vez más, aunque mi obra se parece casi de una manera literal a las obras que hacen los artistas constructivistas, los artistas de la Abstracción Geométrica, yo no me considero perteneciente a estas tendencias. La obra llega por otros caminos...

- ¿QUE NOS PUEDE DECIR DE LA RELACION QUE SE SUELE ESTABLECER ENTRE SU OBRA Y EL "MINIMALISMO", CUANDO EN SU OBRA FALTARIA ENTRE OTRAS COSAS LA "ESCALA" A LA QUE ELLOS MISMOS ALUDEN? ¿Y PORQUE SE IDENTIFICA CON LOS CONCEPTUALES CUANDO ESTOS ELIMINAN TODA FORMA DE EXPRESION CONVENCIONAL EN GALERIAS, Y USTED NO TIENE EN ESE SENTIDO SINO PLANTEAMIENTOS AL USO?

- C.N.: Seguramente las épocas determinan. Supongo que lo de exponer en galerías es un fenómeno que se desarrolla posteriormente a la eclosión de lo conceptual. El postconceptual sí que se expone en galerías y todos los movimientos que existen ahora que se manejan más o menos con ese nombre. Pero yo la diferencia más grande que veo, paradójica, con respecto al Minimalismo, en primer lugar, es, recordando la frase que siempre digo: "la mayor cantidad posible de complejidad conceptual con la menor cantidad posible de complejidad formal". Esto sería una ecuación que yo intento resolver. Y en este sentido es evidente que me interesa mucho más ese porcentaje máximo posible de complejidad conceptual de lo que pueda parecer en la obra misma. Aunque esto sólo se traduzca en la complicación tremenda de los procesos que utilizo para llegar a hacer mi obra. Creo que esto es, prácticamente, lo contrario al Minimalismo, porque planteaba, en una de las frases que he leído de ese movimiento, "mínima complejidad en su totalidad".

La tendencia mía a denominarme artista "conceptual" es más por simpatía, porque a mí los artistas que más me interesan son los que son más conceptuales. Sería un cruce entre Mondrian y Du-

champ, por ejemplo, el artista que más me interesa. Y es el que yo pretendo ser.

En alguna ocasión se me ha ocurrido pensar que el parecido mío con Duchamp es mucho más grande del que podía sospechar, dado que yo, en el fondo, utilizo los temas de mi obra, las formas de mi obra, exactamente como si fueran "objetos encontrados", que es una de las metodologías claves de la obra de Duchamp. Es decir, para mí el círculo y el cuadrado, la esfera, el cilindro, el cubo, son exactamente "objetos encontrados": existen, yo los recupero y los pongo, los enfatizo y los coloco. Es decir, que es un proceso muy análogo a la obra de los ortodoxos conceptualistas.

- QUIZAS ES TAMBIEN UN PROBLEMA TERMINOLOGICO ENTRE LO CONCEPTUAL Y LO CONCEPTUALISTA. ME REFERIA TAMBIEN A QUE LOS CONCEPTUALISTAS EN SU RECHAZO TOTAL A LA FORMALIZACION CONVENCIONAL DE LA OBRA DE ARTE. PERO USTED INCLUSO LAS DENOMINA ESCULTURAS O PINTURAS...

- C.N.: Juego con los nombres de las cosas. Tanto con la denominación de la obra como con la manera de titularla.

- ¿QUE IMPORTANCIA CONCEPTUAL JUEGA EL COLOR EN SU OBRA? ¿O ES SIMPLEMENTE "INSTRUMENTAL"?

- C.N.: La gama primaria, literalmente, son "colores encontrados" también. Es decir que están por mí usados en este sentido. Necesito separar unos campos de color para conseguir la obra que me propongo hacer y entonces utilizo la gama más obvia de todas. O bien, en sentido inverso, utilizo los colores que se relacionan

con la forma preexistente representada. Es decir, que utilizo los colores análogos a las materias con las que trabajo: el oro y la plata cuando trabajo con el acero inoxidable o con el latón. La piedra negra, por ejemplo, la analogía que establezco con ella en mi obra plana, bidimensional, pues es el trazo del lápiz de grafito, o es la pintura negra, o son texturas grises,... Es decir que la intención es representar un color preexistente en la obra tridimensional. Estos son ciclos cerrados a los que me resulta difícil referirme. Pero lo que no hay es nunca la búsqueda del color como elemento significativo plástico. No pretendo usar el color para añadirle a la obra dimensiones perceptivas de ninguna naturaleza.

- ¿BUSCA UNA RELACION "FISICA" PARTICULAR, CUANDO ESTA PRODUCIENDO UNA OBRA, CON LA MATERIA UTILIZADA?

- C.N.: Casi siempre también es muy difícil de razonar. De entrada, la obra se produce en un espacio muy difuso, está en eso que yo llamo "las dos y media dimensiones", está en el centro de un flujo que va de lo tridimensional a lo bidimensional. Y casi siempre, pueden ser cosas muy frívolas o insignificantes, me apetece desarrollar en el plano una serie de obras en las que, por ejemplo, predomine el color amarillo. Me apetece hacer una serie de pinturas, de dibujos o de grabados. Entonces, se me ocurre inmediatamente una materia, que de una manera alusiva, o muy directa, me dé esa referencia de color que yo busco. Se me ocurre, por ejemplo, que una metáfora del amarillo en una materia concreta

puede ser el latón pulido. Y empiezo a trabajar simultáneamente en las dos direcciones, y concibo una serie de obras tridimensionales cuya materia es el latón pulido, y simultáneamente proyecto esas obras utilizando ya en las dos dimensiones el color amarillo. Es un mecanismo primario, pero me es muy útil. Con el negro lo estoy haciendo repetidamente, en estos últimos años. Como trabajo mucho con piedra de Calatorao, entonces estoy haciendo mucha obra bidimensional en negro, gamas de mates y brillos, grises... Pero mi voluntad es representativa, es decir, que nunca me planteo el color como un elemento subjetivo sino objetivo.

Por lo tanto la materia me interesa mucho más como sugerencia de textura y de color que como materia propiamente dicha. Aunque luego entran otros valores que también me interesan mucho. En el caso de la piedra, por ejemplo, el peso. Hay una forma en la cual determino el tamaño de las obras: casi siempre trabajo en formatos pequeños, entonces la decisión es que voy a hacer una escultura en piedra de Calatorao cuya dimensión esté determinada por el peso. Y entonces el peso lo convierto en un factor decisivo porque me propongo hacer una obra que tenga el máximo peso que yo pueda manejar sin necesidad de ayudantes, ni de gruas, ni de artefactos mecánicos. Y esto me da unas dimensiones. Ahora estoy manejando el espacio de 24x24x24 centímetros que es el volumen de piedra de Calatorao que yo puedo coger en mis manos y cambiar de posición y manipular en el estudio sin complejidad, sin complicación.

Toda esta secuencia que va del color a la materia misma, de la materia a la dimensión, la dimensión relacionada con el peso,

todo esto me da una estructura muy conceptual, y es en todas estas direcciones en las cuales se produce la obra.

- ¿QUE IMPORTANCIA TIENE TIEMPO EN SUS OBRAS, ENTENDIDO COMO FACTOR YA QUE USTED OFRECE SECUENCIAS Y PARTE DE SECUENCIAS, CICLOS Y MOMENTOS AISLADOS DE ALGO?

- C.N.: El tiempo es, claro, el lugar en el que estoy instalado. Cuando hablo de que me coloco en el centro de esa tensión dialéctica entre las dos y las tres dimensiones creo descubrir que justo ese lugar es el tiempo, es decir, que es esta paradoja que he descrito en otras ocasiones. He descubierto que la cuarta dimensión está exactamente entre la segunda y la tercera. Es decir, que físicamente yo denomino "dimensión tiempo" a aquella en la que se produce el cruce entre las dos y las tres dimensiones, que es donde yo me estoy moviendo continuamente. Es una especie de materialización de la cuarta dimensión, que eso sin duda se representa de una manera inexorable en la obra misma. Entonces el tiempo se convierte en un factor decisivo y en todas sus aplicaciones posibles de esta dimensión. La forma en la cual las obras se articulan en ciclos, cada vez más concretos...: cada vez me preocupa más determinar la cantidad de unidades que componen un ciclo. Ahora ya claramente estoy trabajando en las Esculturas Vacías con un ciclo de treinta y cinco obras. Generan otra forma de secuencia en el tiempo todas las obras en su concepción, aunque aisladamente cada una de ellas representan de una manera muy física la presencia de esa cuarta dimensión. Desafortunadamente para mí no tengo preparación para adentrarme

en terrenos que son más propios de la Filosofía, y en algunos aspectos incluso de la Ciencia, de la Física... Estoy seguro de que hay analogías de lo que yo intento explicar en la Física de partículas, en las tendencias más modernas de las Matemáticas...

- ¿QUE TIPO DE OBRA LE TIENE OCUPADO EN ESTE MOMENTO?

- C.N.: Estoy desarrollando el proyecto completo de Esculturas Vacías, haciendo muchos dibujos. Tengo que empezar a pintar, cosa que no he hecho todavía en el ciclo de Esculturas Vacías. Y estoy en una fase, en ese ciclo, que es el cambio de proporciones. En estos momentos estoy utilizando un espacio que es un cubo, de dimensiones 24x24x24, y estoy trabajando en maquetas de cómo el cambio de unas dimensiones produce un cambio en toda la obra, que me interesa mucho. Es en estos momentos el fermento de lo que será, yo espero, la exposición mía de dentro de dos años: una evolución de las Esculturas Vacías basadas en el cambio de una y dos de sus dimensiones. Para ocupar espacios horizontales y verticales con un principio estructural que es el mismo. Simultáneamente también estoy en el tema del cambio de escala: ir al gran formato de estas estructuras tridimensionales y rompiendo un poco esta manía mía de manejar pesos asequibles a mi resistencia...

- EN ALGUN MOMENTO ANTERIOR ME HABLO DE CONSEGUIR AYUDANTES...

- C.N.: ...Más que ayudantes, espacio suficiente. Primero un espacio más grande y después tener gente que me ayude. Son dos

que pienso dar en un medio plazo... Y luego, simultánea-
 , porque son obras que han surgido paralelas, seguir traba-
 en todo el Ciclo de los Diafragmas, que es una obra que
 una sustancia fundamental mas que dimensional pero en la que
 én estoy introduciendo la escultura, con un sistema que
 ino "doble diafragma": son pares de esculturas. Algunos de
 se vieron ya en la exposición de Aele de la primavera
 a. Y luego, como siempre me ha ocurrido, estoy pensando
 nuamente en la recuperación de ciclos incompletos de años
 iores para irlos completando según vaya teniendo disponibi-
 de dinero, porque la clave de todo esto, es que es, para
 arísimo.

- LOS MULTIPLES SE TRANFORMARON EN OBRA UNICA EN SU CASO. SIN
 GO SUS OBRAS ¿SON AHORA MENOS "FETICHISTAS", MAS ABIERTAS?

- C.N.: A mí lo del "fetichismo" no me ha preocupado nunca.
 que además es una palabra que le puede ir muy bien, metafó-
 ente, a la obra de arte, porque ésta es un fetiche. Y no es
 e sea multiplicada por lo que deja de serlo, puede ser un
 he más barato, pero seguiría siendo fetiche.

No me ha preocupado nunca la pretensión social, democratiza-
 es una cuestión que nunca me la he tomado en serio. A mí me
 do muy útil el múltiple porque me ha permitido manipular mi
 en todas las variantes posibles de posición simultáneamente.
 Algo parecido me pasa con la gráfica. Yo tampoco he llegado
 ptar que el valor de la gráfica sea su pretensión socializa-
 de la obra de arte, porque es un añadido ideológico a un

proceso de otra naturaleza. Sin embargo yo en la gráfica lo que encuentro es también la ocasión de experimentar en que modo con un utillaje único, una plancha, dos planchas, tres planchas, cuatro planchas, puedo hacer todas las variantes que se me ocurran de combinaciones que son las que más me interesan en mi obra. Por lo tanto hago gráfica más para experimentar que para cualquier otra cosa. Considero un grabado mío tan obra específica, tan "fetiche", por usar la expresión, como una pintura. Lo que pasa es que el grabado me permite experimentar de una manera mucho más profunda y más lógica, que es la propia mecánica del grabado mismo.

Toda la obra que denomino "Diafragmas", que estoy en este momento haciendo, está basada en este hecho: el uso de las técnicas propias del grabado me permite hacer decenas, centenares de obras distintas, por un medio único, que no podría hacerlo de ninguna otra manera. De siempre me interesa mucho más la escultura, que la técnica utilizada para su realización. Si la técnica utilizada es adecuada para hacer multiplicación, la utilizo. Ahora, por ejemplo, todas las estructuras de metal, de bronce, del ciclo de "Esculturas Vacías" tiene un proceso tecnológico complicadísimo: es fundición mecanizada. Por un lado existe un utillaje que son los moldes para la fundición, y después, una vez producida la fundición de las piezas básicas hay un proceso de mecanización. Esto se adapta muy bien a la "edición", digamos. Una vez elegidos cada uno de los módulos básicos de cada una de las obras es muy fácil, en vez de hacer una, hacer "n" ejemplares, y una vez tenidos esos "n" ejemplares, que son, curiosamente en el ciclo que

estoy desarrollando, doce unidades de cada una de las formas utilizadas, tengo la gran ventaja de que, si tuviera estructura económica suficiente, o tener un encargo, podría "fabricar" el ciclo completo de "Esculturas Vacías" en una materia de fundición, todas al mismo tiempo. Mi pretensión no sería hacer una edición, sino hacer treinta y cinco obras distintas. Esta es la parte que a mí me interesa de la técnica de la multiplicación de esculturas.

- DEBEMOS HACER REFERENCIA AL HECHO DE COINCIDIR UN ARTISTA QUE FUE DE MULTIPLES EN LA MISMA PERSONA DE UN DISEÑADOR CUYA PRODUCCION ESTA DESTINADA AUTOMATICAMENTE A LA REPRODUCCION.

- C.N.: En los procedimientos de fundición, parece que lo lógico cuando tienes hecho el utillaje básico para la fundición es hacer varias obras, prácticamente hasta que el utillaje pierda sus cualidades de multiplicar. Hacer un "fetiche" es hacer una sóla y destruir el molde. Hacer dos, hacer tres, hacer cuatro, hacer siete como permiten las convenciones internacionales, es un poco arbitrario. Es completamente distinto una obra tallada, una obra esculpida propiamente, cincelada, que hacer un múltiple es una aberración literalmente, porque es reconstruir un proceso que es muy subjetivo. Entonces, yo creo que está más en las técnicas utilizadas que en cualquier otra cosa. Entonces da la casualidad de que las obras que yo hago son obras que se multiplican muy bien, que prácticamente la complejidad de la obra misma, aunque sea aparentemente más que real, porque son de remitir. Una pieza del ciclo de "Esculturas Vacías" funciona con una precisión casi

como una pieza mecánica para que encajen todas sus partes en la obra misma, y eso es muy difícil reconstruir "n" veces y que salga igual de bien. Sin embargo una pieza fundida, un torso, una figura, eso sí que se presta muy bien para la multiplicación. Obras además en las cuales la participación de la mano al pulir, al terminar la pieza, no pasa nada si se producen diferencias entre una y otra porque se ha llevado más materia o menos, pero en las obras más sí que pasa. Para que sean iguales hay que tener una cantidad de conocimientos de los oficios y de las tecnologías tremendos.

- PROBLEMAS DEL ARTISTA QUE VIENE DEL DISEÑO: EMANUEL BORJA, EN 1972, REALIZA UNA CRITICA A SU EXPOSICION DE MULTIPLES BASADA EN QUE ESTA REALIZADA POR UN "DISEÑADOR"

- C.N.: El problema es de Emanuel Borja, no mío. Debo decir que hemos tenido recientemente algún encuentro personal y su actitud ha cambiado, es decir que mi propia evolución ha permitido constatar que no estaba muy acertado en su juicio crítico.

Mantengo que no existe la menor relación más que circunstancial y casual.

- ¿HAY UNA SERIE DE PUNTOS EN COMUN DENTRO DE LAS RELACIONES DISEÑO Y ARTE QUE SERIA CONVENIENTE REPLANTEAR?

- C.N.: Esto es todo un territorio de palabras muy complicado, porque los lenguajes traicionan. Pero una definición muy precisa del arte, hablando de la realidad perceptiva no natural,

el mundo de lo artificial, de lo manufacturado, afirmaría que "el arte es... lo que no es diseño." Fíjate si soy radical, que he llegado casi al máximo posible ¿no? Y yo creo que si se analizara esa afirmación se encontraría muchísima lógica en ella. Por afirmación negativa nos llevaría muy cerca de la realidad.

- PERO ES QUE EL CONCEPTO DEL ARTE EN ESTE SIGLO HA TOMADO UN SENTIDO QUE NO TENIA EN OTROS SIGLOS...

- C.N.: Yo creo que es un concepto propio del siglo. Antes se llamaba arte a lo que no lo era. El Arte es lo que estamos presenciando en este siglo.

- ¿PODRIA EXPLICAR LO QUE ES PARA USTED LA "SECRECION" DEL ARTISTA? ¿EL DISEÑADOR, SEGUN UNAS DECLARACIONES SUYAS, TAMBIEN TIENE UNA ESPECIAL "SECRECION"? ¿EL DISEÑADOR, ES ARTISTA?

- C.N.: La "secreción" del artista es metafóricamente en el mundo de la ciencia implicaría que el artista está dotado de una glándula especial... Sería un "enfermo" que produce una sustancia que es el arte mismo. Lo del diseño sería paradójico que dijera algo equivalente, usaría otra forma metefórica...

Una cosa también un poco humorística que repito mucho: el diseño es el erotismo y el arte es la pornografía. Entonces, la misma relación que existe entre el erotismo y la pornografía es la que existe entre el arte y el diseño. La frase que englobaría esta afirmación es que "el erotismo es pornografía de diseño", utilizando un juego de palabras.

Lo de la "secreción" del artista... es afirmar que el artista nace, en otras palabras, y nace dotado de un "desequilibrio bioquímico" que le hace que su "secreción" sea la obra misma.

Yo no creo que eso pase con el diseñador. Aunque es muy probable que haya dicho que una cosa es el diseño y otra cosa es el diseñador.

Yo he dicho: estoy seguro de que el diseño no es arte. Ahora, no estoy seguro de que el diseñador no tenga que ser necesariamente un artista. (...) Se podrían buscar otro tipo de analogías: el diseño no es arte pero el diseñador es un artista. Esto sería también una frase paradójica, que sí que podría yo mantener en un debate. Y diría incluso que el diseñador es necesariamente un artista. No puede ser otra cosa. No puede ser un tecnólogo, ni puede ser un científico, ni puede ser un filósofo, ni puede ser un epistemólogo. Tiene que ser un artista.

- ¿LA LIBERTAD DEL ARTISTA ESTA LIMITADA POR EL MERCADO Y EL ENCARGO DEL DISEÑO DEBE DEJAR AL DISEÑADOR UN MARGEN GRANDE DE LIBERTAD PARA SER EFECTIVO?

- C.N.: Más o menos libre el artista lo es, pero para crear problemas. Y más o menos libre el diseñador lo es para crear soluciones. Es decir que la diferencia no puede ser tampoco más radical.

Un artista debe ser necesariamente un experto en plantear problemas y un diseñador necesariamente tiene que ser un experto en crear soluciones.

Un artista que no es libre y no plantea problemas no es artista. Un diseñador, es decir, que no estamos diferenciando los que manejan el "rotring", la escuadra y el cartabón, de los que manejan el óleo y el lienzo. Es decir que hay muchísimos diseñadores que lo hacen con lienzo, con paleta y con chalina. Es decir, no estoy discriminando el mundo del diseño del mundo del arte, sino el diseño del arte.

Es muy difícil que en el diseño se introduzcan valores que son propios del arte. Sería paradójico. Sin embargo, yo creo que es muy fácil que en el mundo llamado del arte se introduzcan valores propios del mundo del diseño.

- ¿EL DISEÑO INSTITUCIONAL NECESITA UNA PUBLICIDAD PARA ALCANZAR SU COMUNICABILIDAD Y EL ARTE TAMBIEN NECESITA UNA PUBLICIDAD POR MEDIOS PARTICULARES COMO LA EXPOSICION, LA CRITICA, CUANDO NO OTROS MAS CONVENCIONALES?

- C.N.: Yo creo que el diseño necesita publicidad y el arte no la necesita. Teóricamente, desde un punto de análisis objetivo, el arte no necesita para nada ni promoción, ni técnicas de marketing, ni sistemas de comercialización... Desde un punto de vista abstracto no lo necesita. Ahora, si la tiene, bueno, pues mejor. Pero la hipótesis de épocas enteras en que se ha producido un arte que no ha conocido la sociedad con la que convivía, eso es perfectamente rentable. El hecho de que pasaran décadas hasta que, por fin, se descubren valores. Eso ahora no pasa. Existe una sistemática utilización de los medios de información, de difusión, de publicidad. Pero es que si pasara, era lógico también.

Sin embargo, en el mundo del diseño de identidad visual corporativa sería inconcebible que no se utilizaran los medios de conocimiento para darle más eficacia.

- ¿POR EL CONTRARIO LOS BILLETES DEL BANCO DE ESPAÑA, POR UN EXCESO DE "PUBLICIDAD", PIERDEN SU CARACTER DE ESTAR DISEÑADOS?

- C.N.: Ahí lo que ha pasado es que ha faltado una mínima voluntad de aprovechar precisamente los rasgos culturales de una operación de esa transcendencia. Es decir, que cambiar un sistema de billetes de banco en un país, en el siglo XXI casi, pues es muy aprovechable desde el punto de vista informativo para haber difundido incluso el concepto de "autoría", que es una cosa que yo creo que es muy importante que la sociedad conozca, que estas iniciativas no se producen solas, ni en máquinas sino que somos personas las que actuamos para introducir en un medio un cambio de esta naturaleza. Los responsables de la operación no tuvieron esa preocupación, y entonces se quedó desprotegido de lo que podía haber sido una promoción muy interesante. Siempre es una omisión de alguien. En un país razonable, una operación de esta envergadura hubiera tenido muchísima más repercusión pública de la que tuvo en aquel momento ese trabajo. Es probable que hoy día hubiera tenido mucha más repercusión.

- LA FILOSOFIA, LA POESIA, LA MUSICA, ¿COMO INFLUYEN EN SU TRABAJO?

- C.N.: Yo, desde hace ya muchos años dejé de ser un lector de narrativa. Y entonces, como soy un buen lector, me enpecé a refugiar en la lectura de sobre todo, ensayos de divulgación. Me interesa mucho la divulgación de la ciencia, y la filosofía, al nivel que yo puedo, bajito, pero leo muchas divulgaciones. Y luego, común a toda mi vida, desde que era muy pequeño, la lectura de poesía, que ha sido, que sigue siendo, una fuente muy grande de enseñanzas, de aprendizajes.

En mi obra de artista plástico existe una gran influencia de mi naturaleza de lector de poesía. Estoy seguro de que articulo sistemas que se podrían buscar analogías con el mundo de la métrica, o de las técnicas del poema. Considero el poema como la parte superior de la racionalidad humana, es decir, que creo que la obra de arte por naturaleza es el poema y se produce ahí una concentración de parámetros de conocimiento, de sabiduría, de sensibilidad, de civilización que es ejemplar. Procuro, por eso mantenerme siempre con esa relación.

Y luego otro mundo, aunque lo desconozco desde el punto de vista técnico, pero que lo encuentro muy análogo es el mundo de la música. Cada vez más encuentro relación con compositores más que con artistas plásticos. En el lenguaje de la música encuentro más aprovechamiento. Las cosas que se escriben en el mundo de la música... el concepto de "suite", el concepto de "sonata", el "tema con variaciones"... encuentro estímulos para describir cosas de mi obra mucho más aprovechables que los que proceden del mundo

de la plástica. Y en el fondo la articulación en ciclos es muy musical y la forma en que los ciclos se subdividen, que también se podría hacer una analogía por alguien que entendiera de ambas cosas. En fin, por lo menos queda la intuición mía de lector de poemas y de auditor de música, muchísimo mas que de visualizador de obras plásticas...

Yo he tenido de pronto experiencias muy bonitas de estar trabajando y oír una sonata de Bach y, de pronto, encontrar soluciones a determinados problemas conceptuales, como nunca los hubiera soñado encontrar viendo pinturas, viendo esculturas...

MUCHAS GRACIAS...

RELACION DE PRINCIPALES
IMAGENES DE IDENTIDAD

RELACION DE
PRINCIPALES IMAGENES DE IDENTIDAD INSTITUCIONAL REALIZADAS POR
CRUZ NOVILLO

Realizamos una relación cronológica de trabajos más relevantes finalmente utilizados pertenecientes al diseño de Identidad Institucional de Cruz Novillo. No incluimos ni trabajos que no fueron finalmente implantados a pesar de estar aprobados, ni tampoco muchos diferentes trabajos de pequeña importancia, porque pensamos que en esta Tesis Doctoral una exhaustividad total no facilita en absoluto el estudio del diseño de Cruz Novillo mientras un rigor en una amplia selección sí lo hace.

1964- Bolín, fábrica de bolígrafos.

1966- Nertal, S.A., constructora.

1967- Huarte y Cía.

1968- Fósforos del Pirineo.

1970- "a5", estudio de arquitectura.

1971- Discoteca de Ruperto de Nola.

1972- Industrias Aragonesas.

Ediciones Altea.

Editorial Timón S.A.

1973- Entrecanales y Tavora.

Fábrica de aviones Aerresa.

Inmobiliaria Provialsa.

Alter, laboratorios.

1974- Club de Golf La Moraleja.

Seida, caravanas.

Edificio Estel.

1975- Construcciones Urbis S.A.

Ediciones Mangold.

Pub Theo's.

Urbanización El Pinar (Huarte).

BEL, Biblioteca Escolar Literaria.

Grupo Banco Vizcaya.

E.G.B. Santillana.

Urbis, constructora.

1976- Compañía de Seguros Drago S.A.

1977- Partido Socialista Obrero Español.

Correos.

Autopistas Urbanas (Buenos Aires).

1979- Diario de Barcelona.

Copa Fernandez Ochoa.

Tack Ibérica.

Ibercobre, minería.

Diari de Barcelona.

1980- CDTI (Ministerio de Industria).

Museo Nacional de la ciencia y la tecnología del Ministerio de Industria y Energía.

Inisolar.

Pasoc, partido político.

Boös, caravanas.

1981- Portland Valderrivas.

Quinto Centenario.

Discoteca Patinópolis.

Primera cadena de TVE.

Bicentenario de EE.UU., para la Comisión Nacional.

Productora de Video Videomaster.

Mundiarte.

Arco, arquitectura.

1982- Caja de Ahorros de Sevilla .

Ministerio de Industria.

Productor de películas Luis Mejino.

Sésamo Bar.

"a3", antena 3.

Centro Manuel de Falla.

1983- Tesoro Público.

1984- Diseñadora de moda Angeles Ardany.

Audiovisuales Stock.

Radio El País.

Editorial Decaro.

Discoteca Crisis.

Pink, merchandising.

Bropesa, ingeniería.

1985- Comunidad de Madrid.

Ministerio de Educación y Ciencia.

Muebles Bosca.

Trapa, repostería.

1986- OMIC.

Banco Pastor.

Tilde, grupo de teatro.

1987- Cabitel.

Cuerpo Nacional de Policía.

IMPI.

Redesa, red eléctrica..

Renfe.

PER.

Ofirex.

1988- Construcciones y Contratas.

Endesa.

Fundación ONCE.

Galería AeLe.

INNER.

ICEX.

P.C.Magazine.

Hosterías del País, hoteles.

1989- Banco de Comercio .

Crespo y Blasco.

El Mundo.

Elias Querejeta.

TRVM (Radio Televisión Madrid).

UPDAL.

Visionlab.

Esicma.

Anselmo Alvarez.

Diario El Mundo.

1990- Banco Cooperativo.

Caja de Huelva y Sevilla.

INDAS.

Intercity.

Madrid, Madrid, Madrid.

Paquexpres.

Real Madrid.

Torre Picasso.

Sogetel.

Somosierra.

IMPI.

1991- IDEA.

Estaciones RENFE.

Instituto Cervantes.

Focycsa, constructora.

Regionales RENFE.

ExpoOptica.

Plan Car.

Anuario EL País 1981-1991.

RELACION DE
EXPOSICIONES DE OBRA PLASTICA

RELACION DE
PRINCIPALES EXPOSICIONES DE OBRA PLASTICA DE
CRUZ NOVILLO

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1972

- Galería Skira. Madrid.

1977

- Galería Aelee (con Rafael Canogar). Madrid.

1980

- Galería Aelee. Madrid.

1984

- Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

1985

- ARCO'85, Galería Aelee. Madrid.

1986

- BASEL ART'86, Galería Aelee. Basilea.

1987

- FIAC'87, Galería Aelee. París.
- Galería Aelee. Madrid.

1988

- Galería Artline. La Haya, Holanda.
- Galería Tórculo. Madrid.

1989

- ARCO'89, Galería Aelee. Madrid.
- Galería Aelee. Madrid.
- ART COLOGNE'89, Galería Aelee. Colonia.

1991

- Galería Aelee. Madrid.
- BASEL ART 22'91, Galería Aelee. Basilea.

1992

- ARCO'92, Galería Tórculo. Madrid.
- Saga, Grand Palais. París.
- Museo Barjola. Gijón, Asturias.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1972

- "Originales y Múltiples", Caja de Ahorros de Navarra.
Santillana del Mar, Santander.

1973

- Colegio de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife.

1974

- Galería Múltiple 4,17. Madrid.
- 1a Exposición de Escultura al Aire Libre. Madrid.
- Exposición de Escultura al Aire Libre. Vigo
- "Artistas de la Galería Skira". Cádiz.
- 21 Salón del Grabado.

1977

- XIV Bienal de Sao Paulo.
- "Forma y Medida en el Arte Español", Biblioteca Nacional. Madrid.
- "Realismo de la Construcción y del Espacio", Galería Cofre, 2. León.
- "Treinta y dos Artistas en Los Galgos", Hotel Los Galgos. Madrid.

1978

- "Pintura Española Contemporánea", Fundación Gulbelkian. Lisboa.
- "Pintura Española Contemporánea". La Habana.
- "Escultura en el Jardín". Pozuelo de Alarcón, Madrid.
- "Artistas Españoles de La Bienal de Sao Paulo", Galería Grifé y Escoda. Madrid.

1980

- "El collage", Galería Aelee. Madrid.
- "Abstracción Geométrica". Zaragoza.

1981

- "Abstracción Geométrica". Itinerante por España (Pamplona, León, La Coruña, Valladolid, Las Palmas, La Laguna, Puerto de la Cruz, Santa Cruz de la Palma, Vigo).
- "Homenaje a Picasso", Galería Tórculo. Madrid.
- "Homenaje a Henry Moore", Sala de Exposiciones de la Universidad Complutense. Madrid.
- "El collage", Caja de Ahorros. Sevilla.
- "Espacio Constructivo", Universidad de Salamanca.

1982

- "Primavera de la Pintura", Caja de Ahorros. Sevilla.

1983

- "Realismo Real". Itinerante por España (Almería, Barcelona, Cuenca, Granada, La Coruña, Jerez de la Frontera, San Lorenzo del Escorial).
- "Abstracción Geométrica y Constructivismo", Colegio de Arquitectos de La Rioja. Logroño.
- "La Experimentación en el Arte", Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- "Arte e Información", SIMO, Casa de Campo. Madrid.

1984

- "La Cultura de Castilla-La Mancha y sus raíces", Palacio de Velázquez. Madrid.
- "Arte y Nuevas Tecnologías", Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander.
- "El Pacto Invisible", Galería Aelee. Madrid.

1985

- "El Pacto Invisible", Sala Luzán. Zaragoza.
- "El Pacto Invisible", Galería Ciento. Barcelona.
- "Propuestas Objetivas", Galería Fernando Viñande. Madrid.
- "Propuestas Objetivas", Caja de León. León.
- "España, escultura multiplicada". Itinerante por Europa, perteneciente al Programa Español de Acción Cultural en el Exterior (Ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura).

1986

- "Nuevas Formas y Construcción", Galería Aelee. Madrid.
- "Propuestas Objetivas", Casa de Cultura. Zamora.
- FIAC'86, Galería Denis René. París.
- I Bienal Iberoamericana de Arte Seriado. Sevilla.
- "La Geometría en el Arte", Facultad de Bellas Artes. Cuenca.
- "Bodas de diamante del Cubismo", Facultad de Bellas Artes. Madrid.

1987

- "El Pacto Invisible", ARCO'87, Galería Aelee. Madrid.
- Centro Cultural Conde Duque. Madrid.
- "Constructivistas Españoles. Dibujos'87", Cajasur. Madrid.
- "Metaconstructivismo. Dibujos'87", Cajasur. Córdoba.

1988

- FIAC'88, Galería Aelee. París.
- "Constructivistas Españoles", Centro Cultural de la Villa. Madrid.

1989

- "Arte Geométrico en España 1957-89", Centro Cultural de la Villa. Madrid.
- "ON és el temps", ON. Barcelona.
- "Exposición antológica décimo aniversario Galería Tórculo". Madrid.

1990

- "15", Galería Aelee. Madrid.

1991

- ARCO'91, Galería Aelee. Madrid.

1992

- "Exposición síntesis de la decimotercera temporada",
Galería Tórculo. Madrid
- "Forma y concepto". Estudio Theo. Sala Celini. Madrid.

OBRA EN MUSEOS

Centro Reina Sofía. Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla.

Museo de Arte Contemporáneo. Villafamés.

Fundación Juan March. Madrid.

OBRAS EN EDIFICIOS PUBLICOS Y PRIVADOS

- Escultura de Acero Inoxidable: 3,50 X 3,50 X 3 mts. Edificio Banco Bilbao-Vizcaya. Madrid.

- Panel Manipulable de 13,50 X 4 mts. Edificio Campsa. Madrid.

- Relieve de Acero Inoxidable y Esmalte: 8 X 3,50 mts. Banco de España. Madrid.

- Relieve de 20 X 11 mts. en la fachada del Hotel Los Lebreros. Sevilla.

- Escultura de Acero Inoxidable: 4 X 4 X 2 mts. Edificio Torre Picasso. Madrid.

DOCUMENTACION
FOTOGRAFICA

DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS

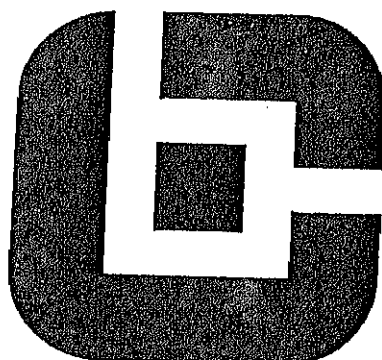
OBRA DE DISEÑO.

DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS
OBRA DE DISEÑO
JOSE MARIA CRUZ NOVILLO

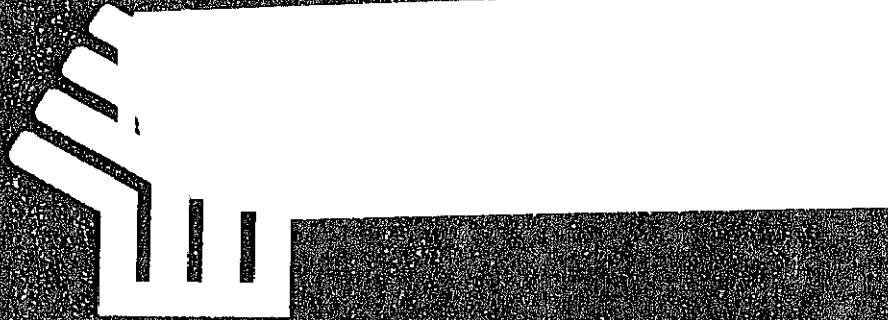
Prácticamente toda la documentación de este apartado dedicado a la obra de diseño pertenece a cuatro cuadernos sin finalidades de edición que han sido preparados en el estudio de José María Cruz Novillo y que han sido muy amablemente cedidos para esta Tesis Doctoral.



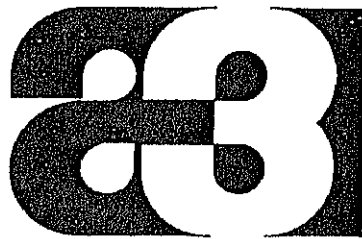
Instituto Español del
Comercio Exterior
Secretaría de Estado de Comercio
Identidad Visual
1988



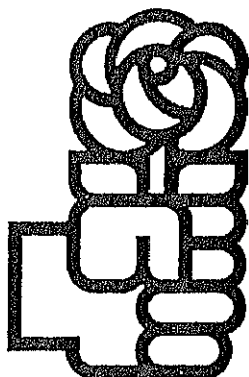
Crespo y Blasco, S.A.
Instalaciones Eléctricas
Identidad Visual
1978



Ministerio de Educación y Ciencia
Identidad Visual
1985



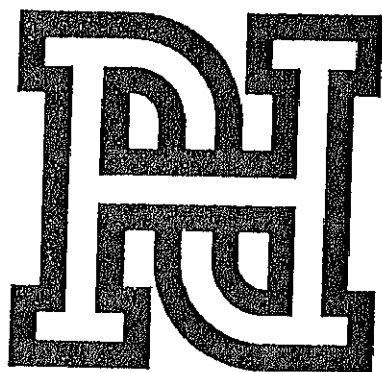
Antena 3
Grupo de Comunicaciones
Identidad Visual
1982



Partido Socialista Obrero Español
Identidad Visual
1977



Comunidad de Madrid
Compañía de Merchandising
1985



Hosterías del País
Cadena hotelera
Identidad Visual
1988



Caja de Ahorros y Monte de
Piedad de Sevilla
Identidad Visual
1982

EL MONTE

56

EL MONTE Monte de Piedras
Y Cajas de Almacenamiento de Saco de

Cuando 100

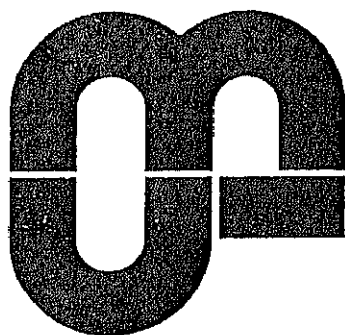
Monte de Piedras
Y Cajas de Almacenamiento de Saco de

auto 6000

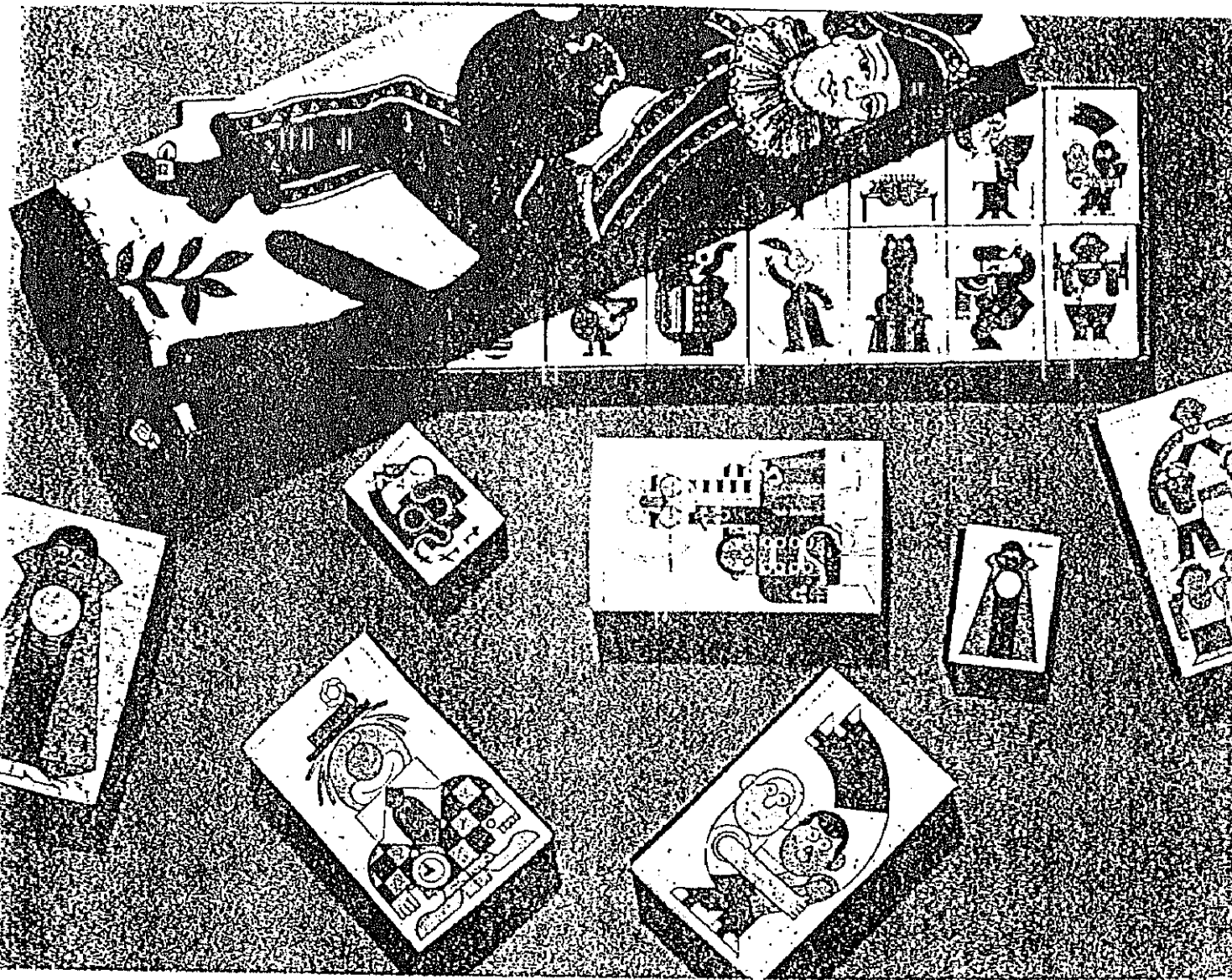
Caja
Permanente

logos 6000

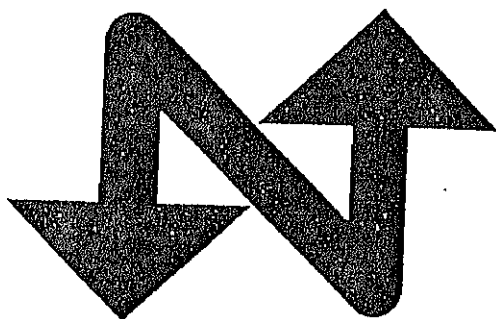
EL MONTE



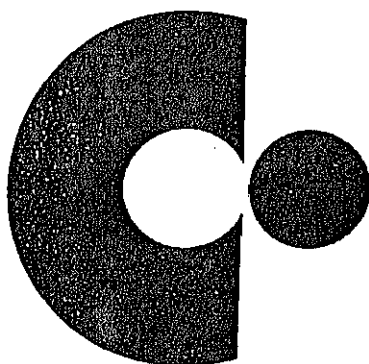
Centro Manuel de Falla
Auditorio
Identidad Visual
1982



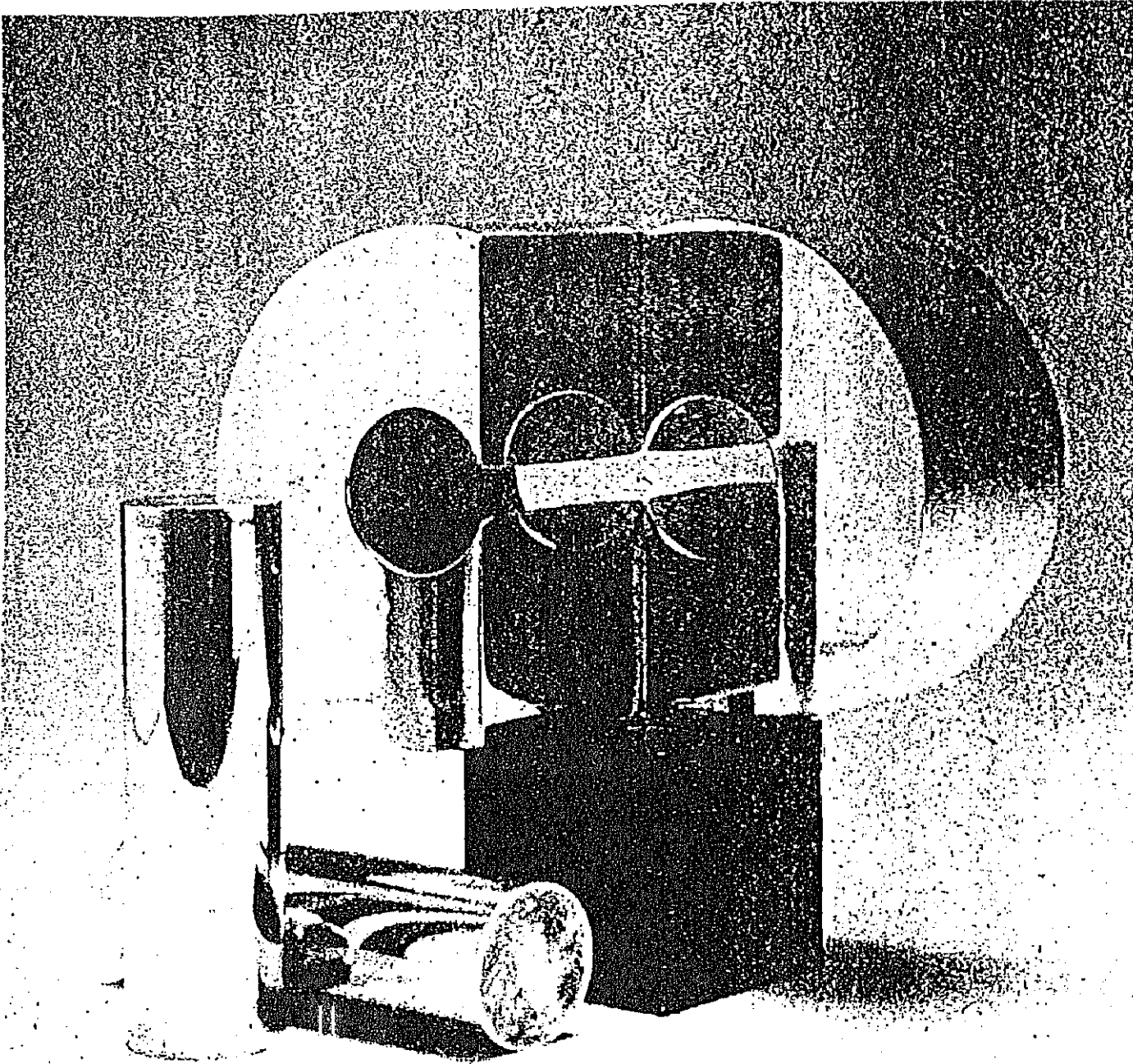
Fósforos del Pirinco S.A.
Serie de Envases
1968

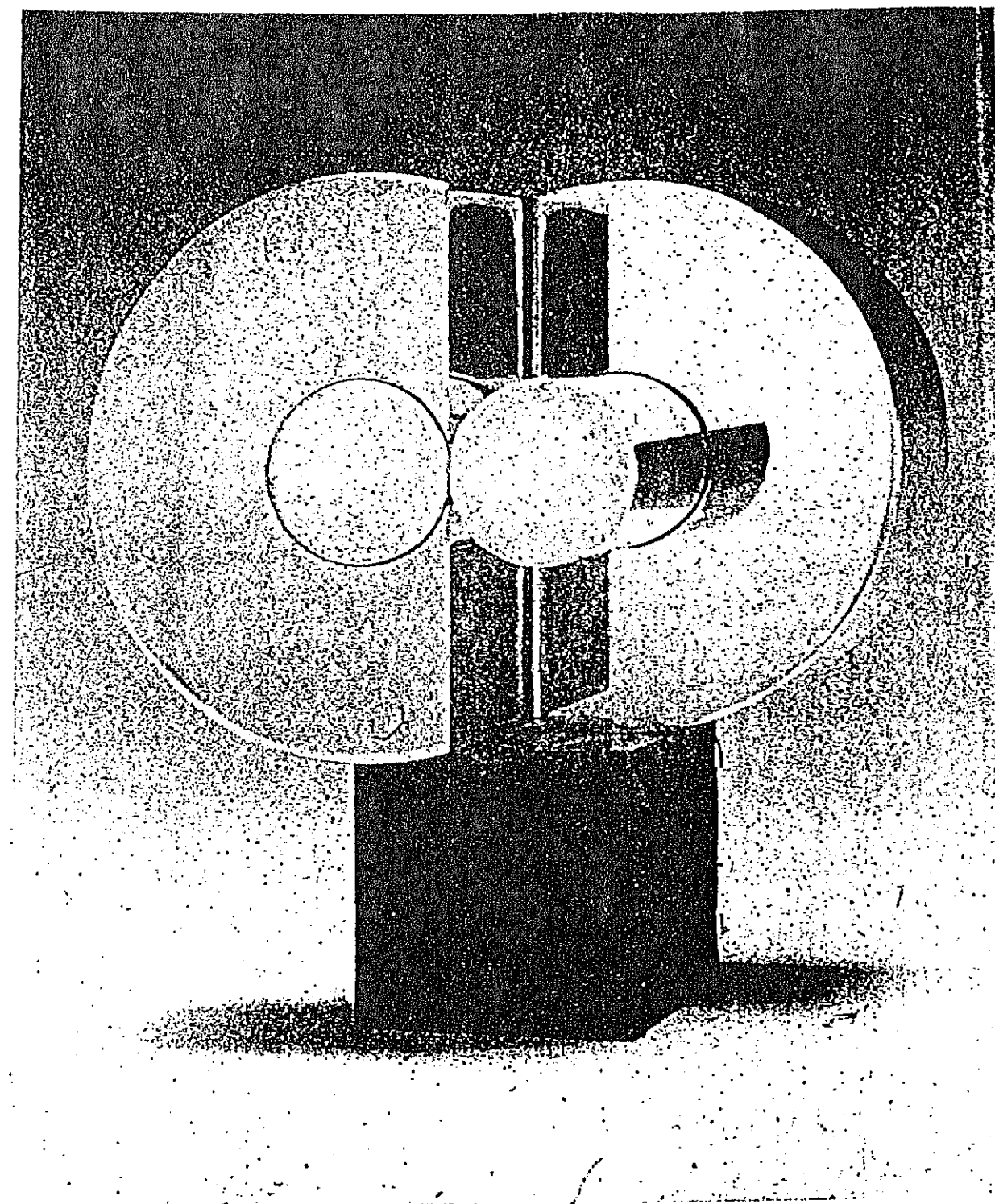


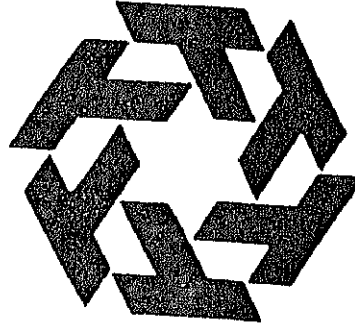
Nertal, S.A.
Empresa Constructora
Identidad Visual
1966



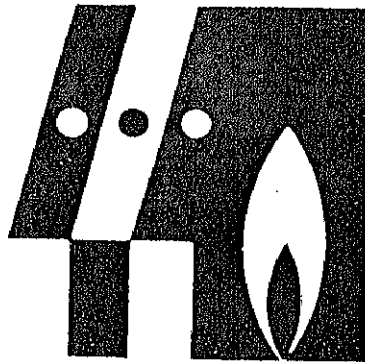
Ibercobre
Minería y Manufactura del Cobre
Identidad Visual
1979



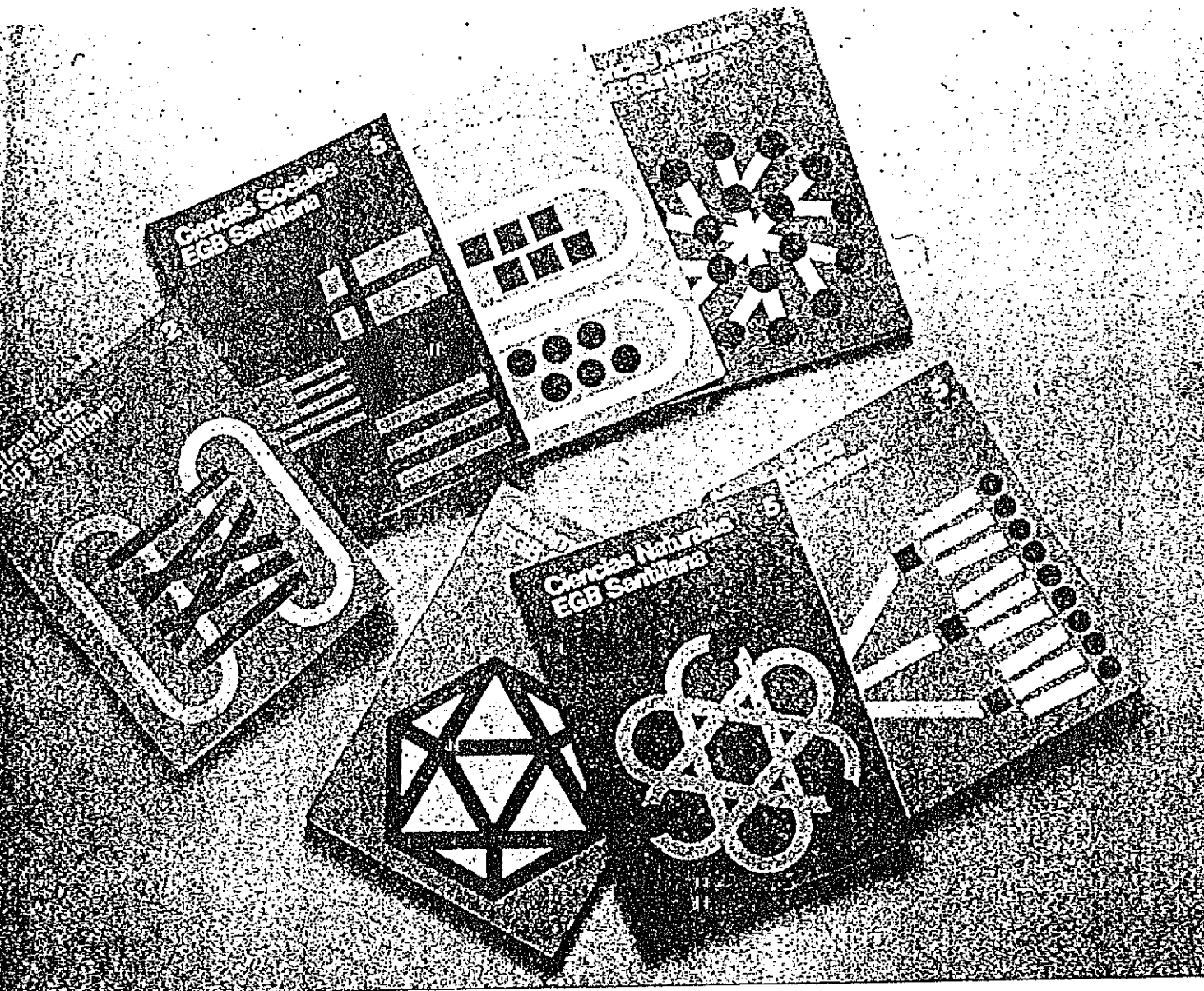




Edificio Estel
Compañía Telefónica Nacional
de España
Símbolo del Edificio
1974

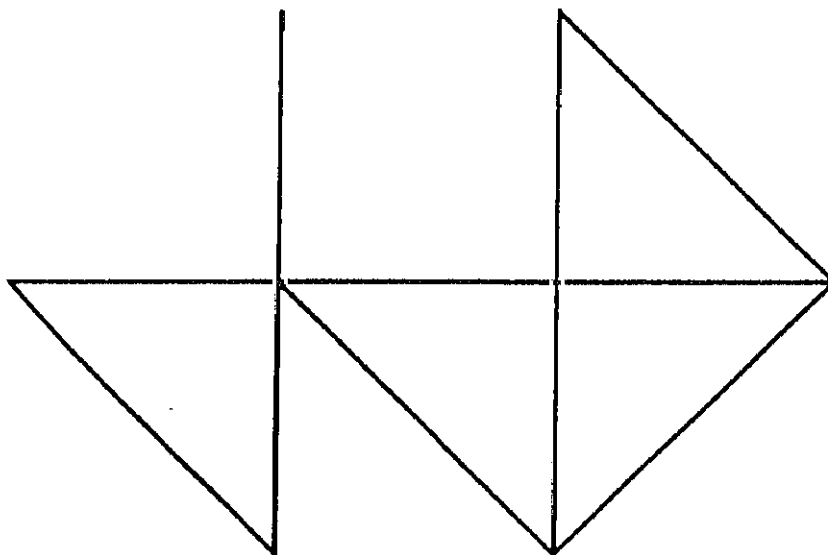


E.G.B. Santillana
Identidad Visual y Diseño de
colección de libros
1975




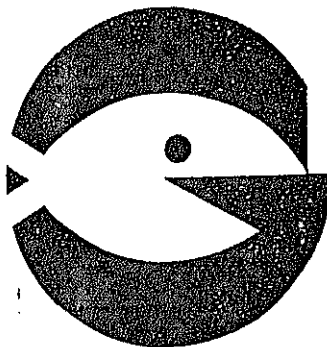
INNER

Inner
Investigación de mercado
Identidad Visual
1988

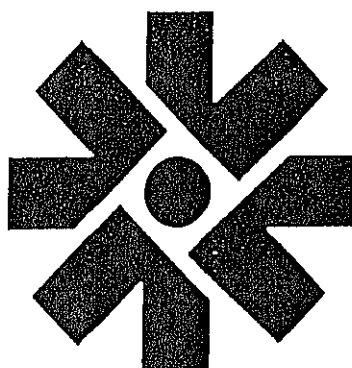


Jaime J. Bourne
Arquitecto
Identidad Visual
1971

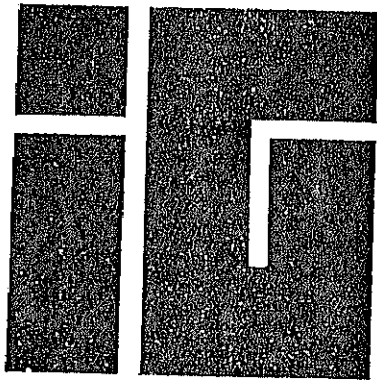
- 
- ← Informacion
 - ← Cercanias
 - Largo Recorrido
 - Cafeteria
 - ← Servicio de Billetes a Domicilio
 - Billetes
 - ← Consigna Automatica de Equipajes



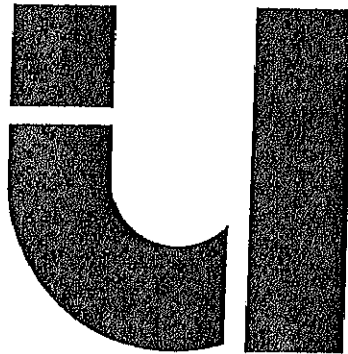
Apartamentos Galupe
Huarte y Compañía, S.A.
Identidad Visual
1965



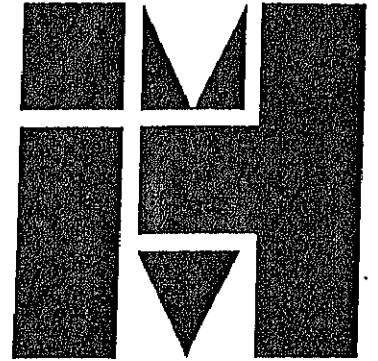
Intelcom
Telecomunicaciones
Identidad Visual
1978



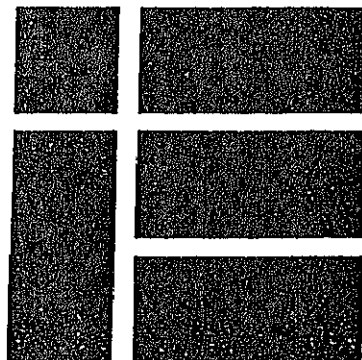
Inmobiliaria Galdácano
Identidad Visual
 1973



Inmobiliaria Ural
Identidad Visual
 1973



Inmobiliaria Vasco Holandesa
Identidad Visual
 1973

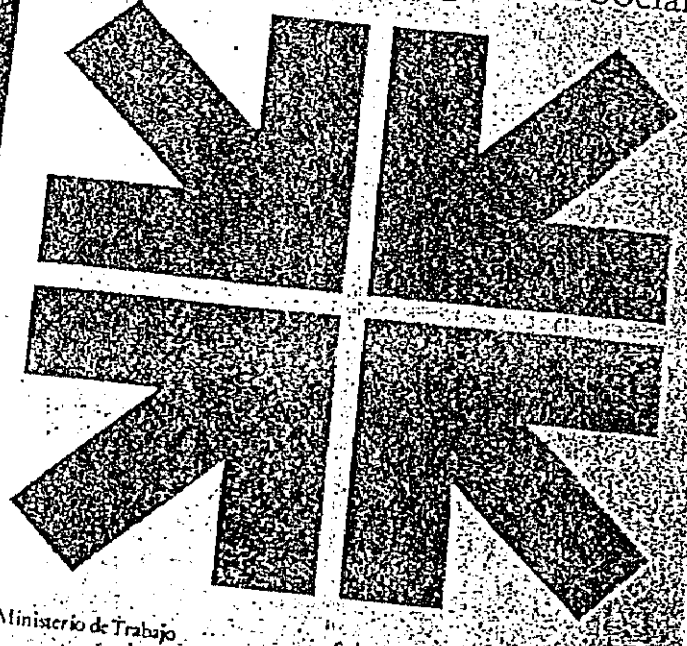


Inmobiliaria Espronceda
Identidad Visual
 1973



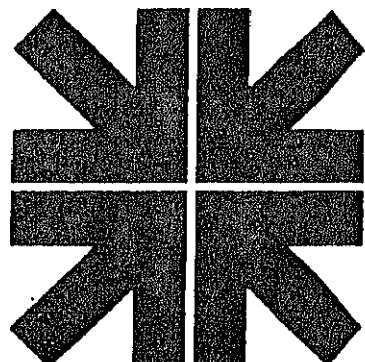
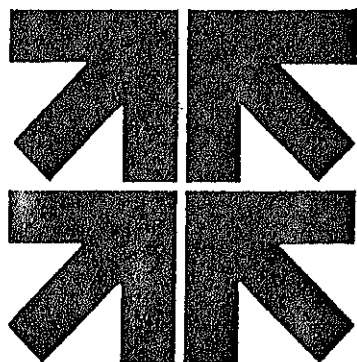
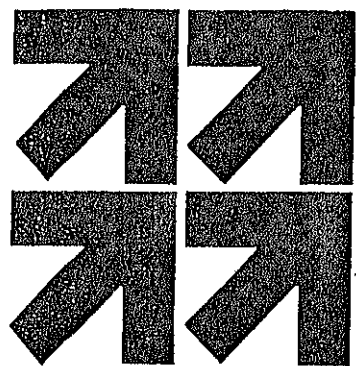
Inmobiliaria Metrovacesa
Identidad Visual
 1973

Libro blanco de la Seguridad Social

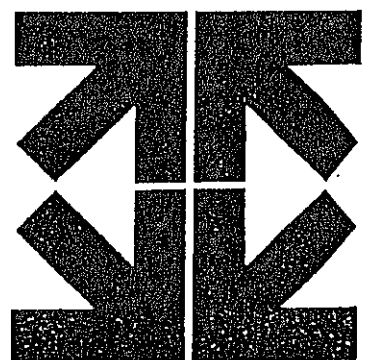
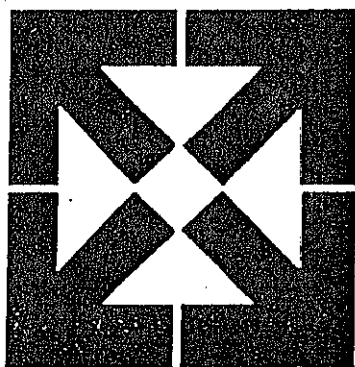


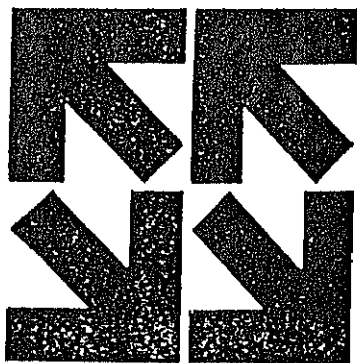
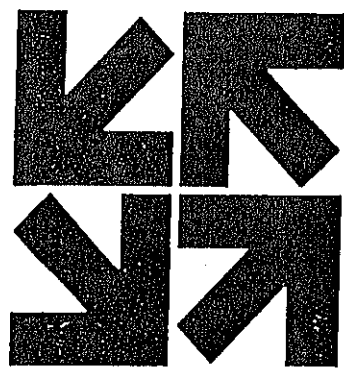
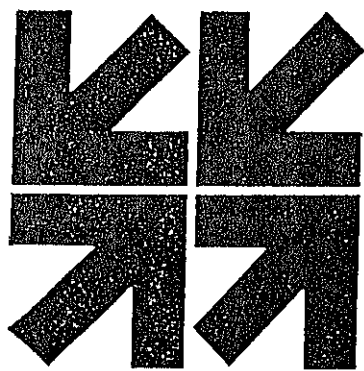
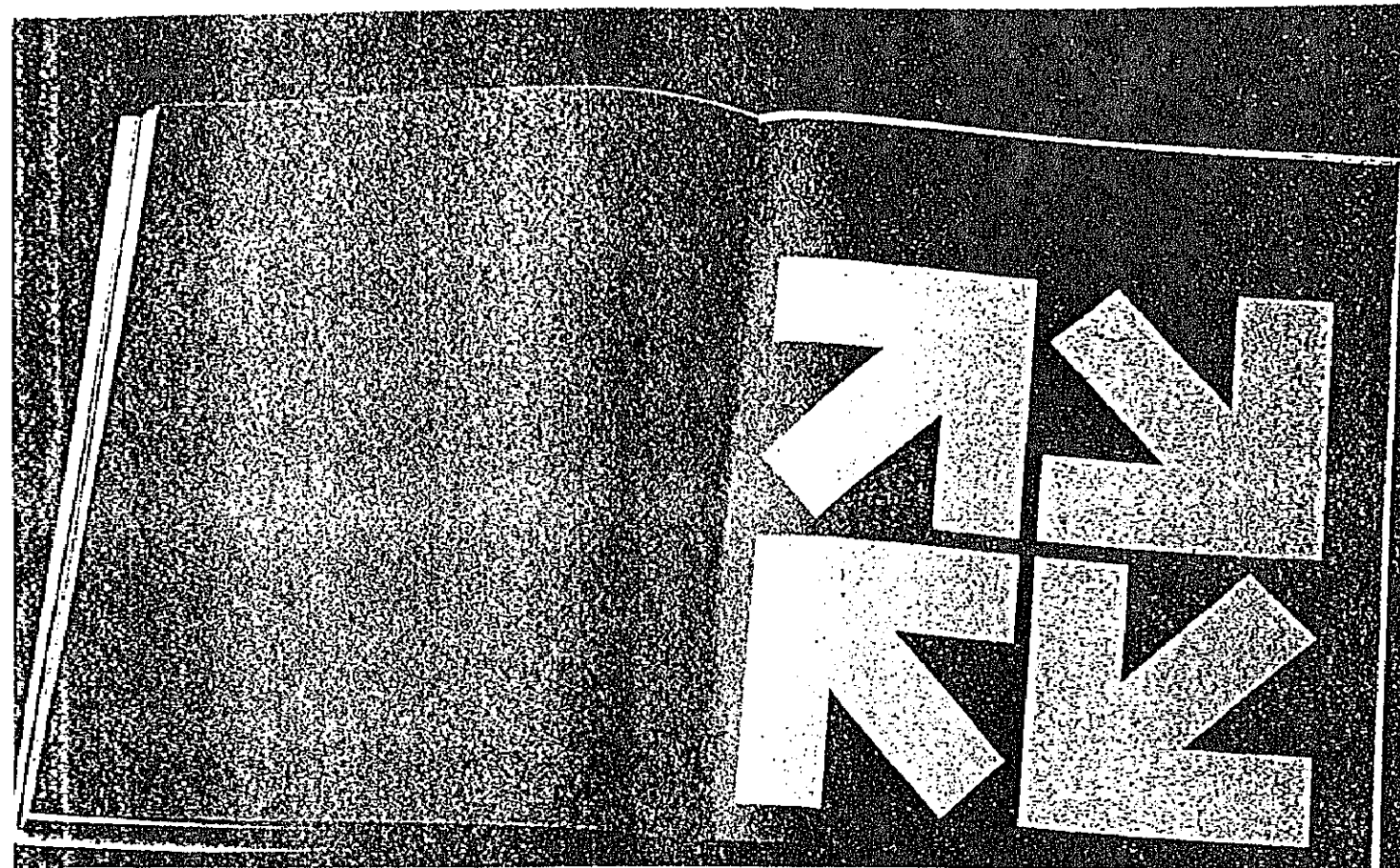
Ministerio de Trabajo

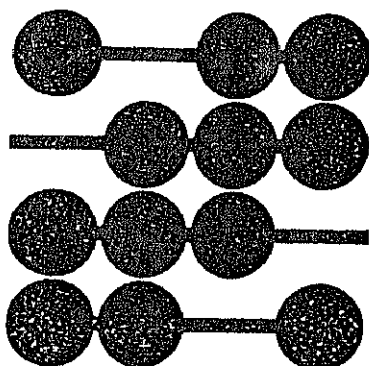
Subsecretaría de la Seguridad Social



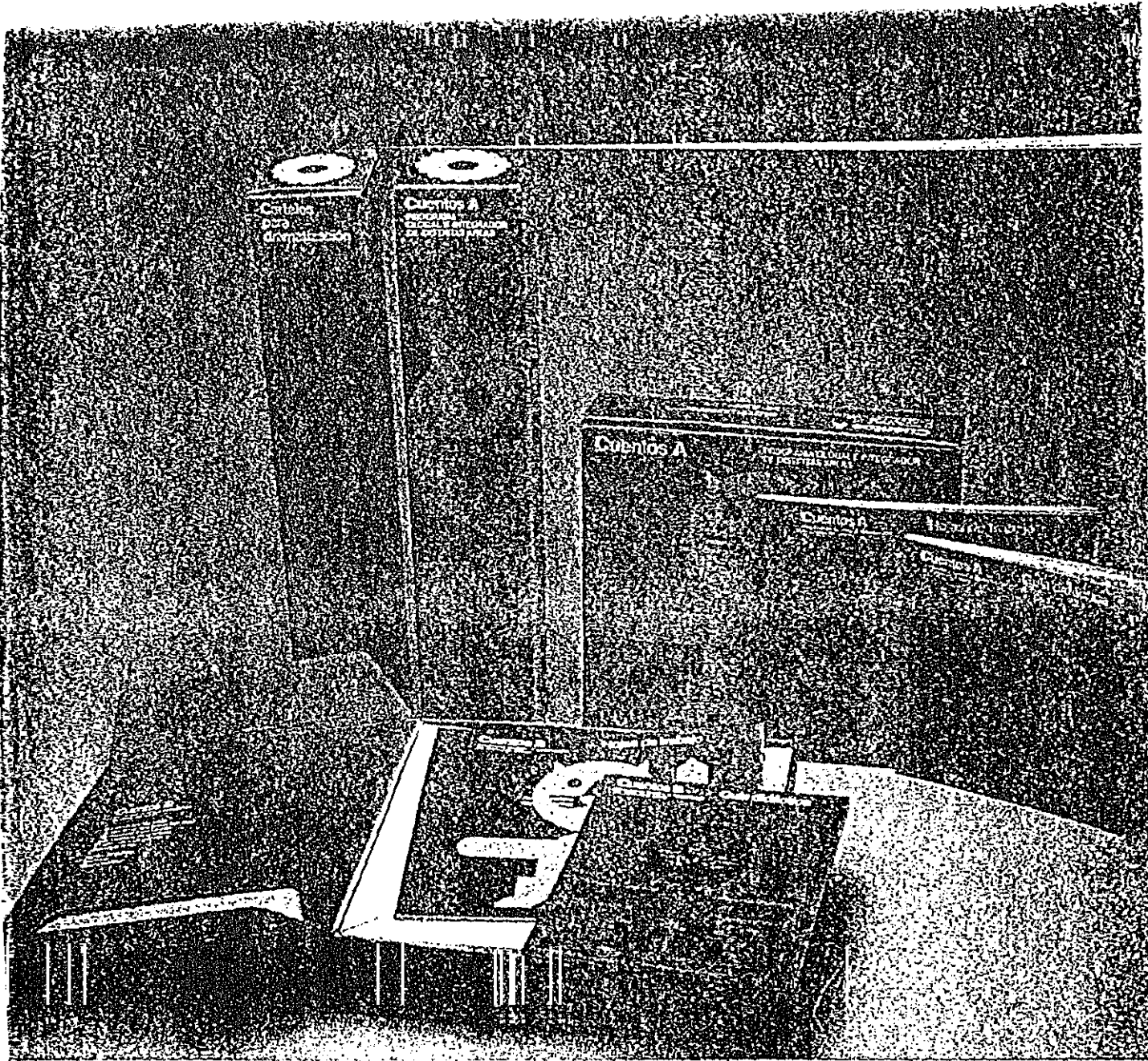
Ministerio de
Sanidad y Consumo
Libro Blanco de la Seguridad Social
Diseño de la publicación y
sistema de ilustraciones
1982



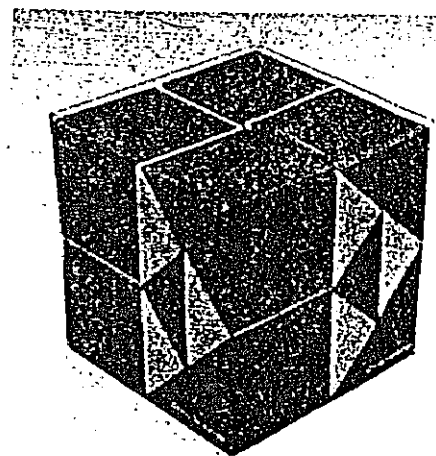
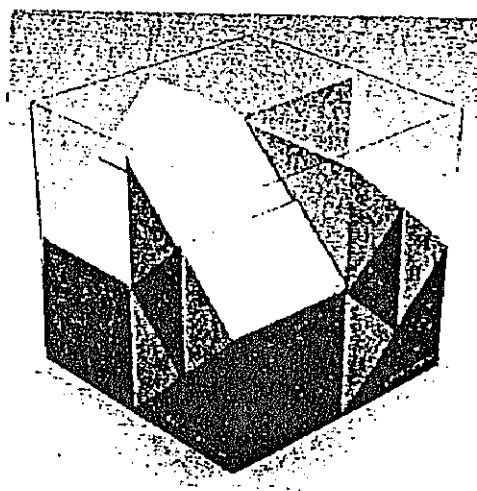
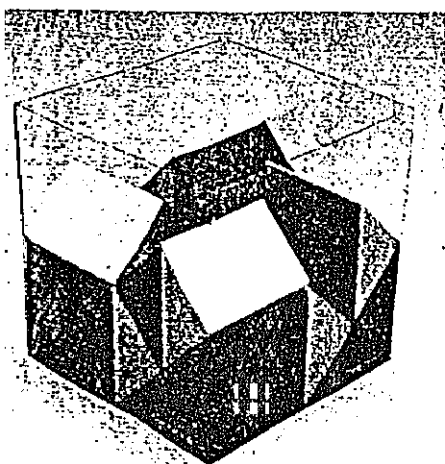
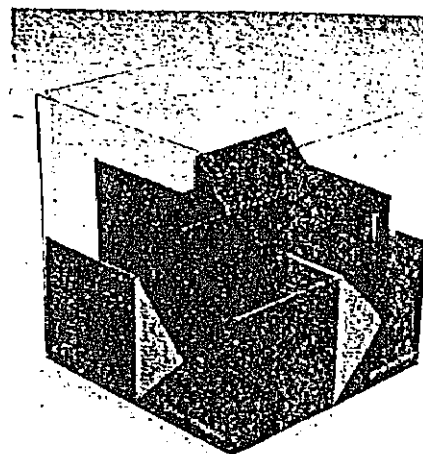
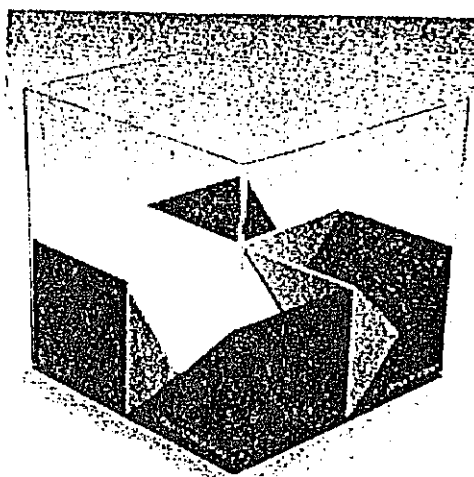
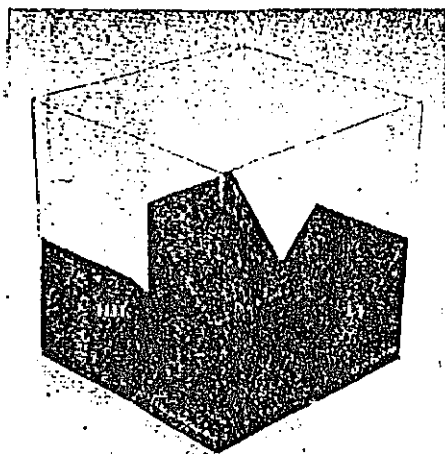




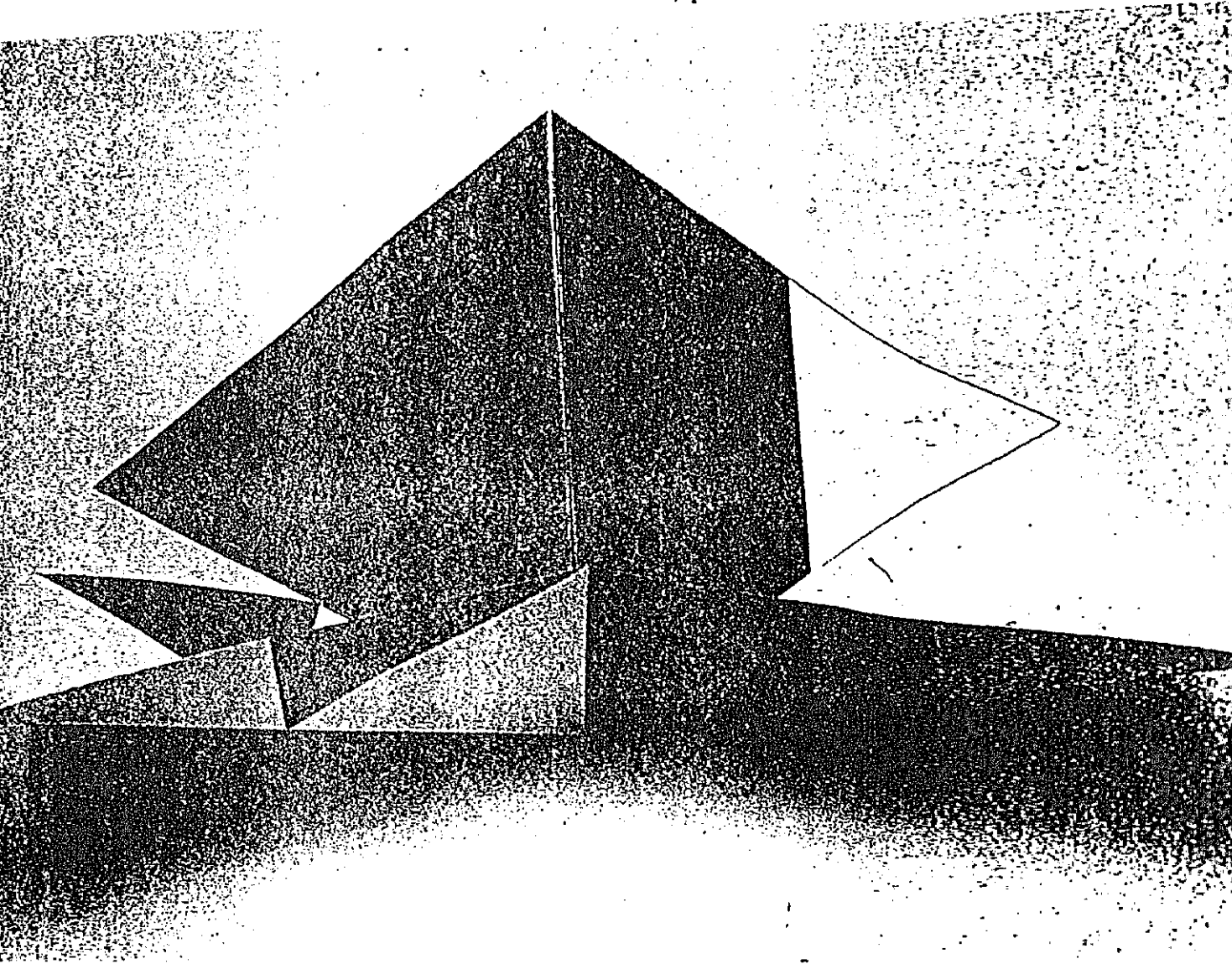
Avaco
Análisis de Valores Cotizados
en Bolsa
Identidad Visual y
Diseño de la Publicación
1969



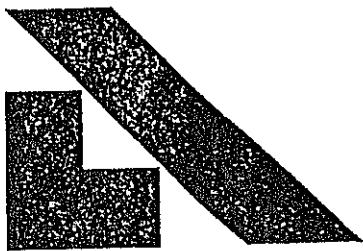
Editorial Santillana
Material Preescolar
1975



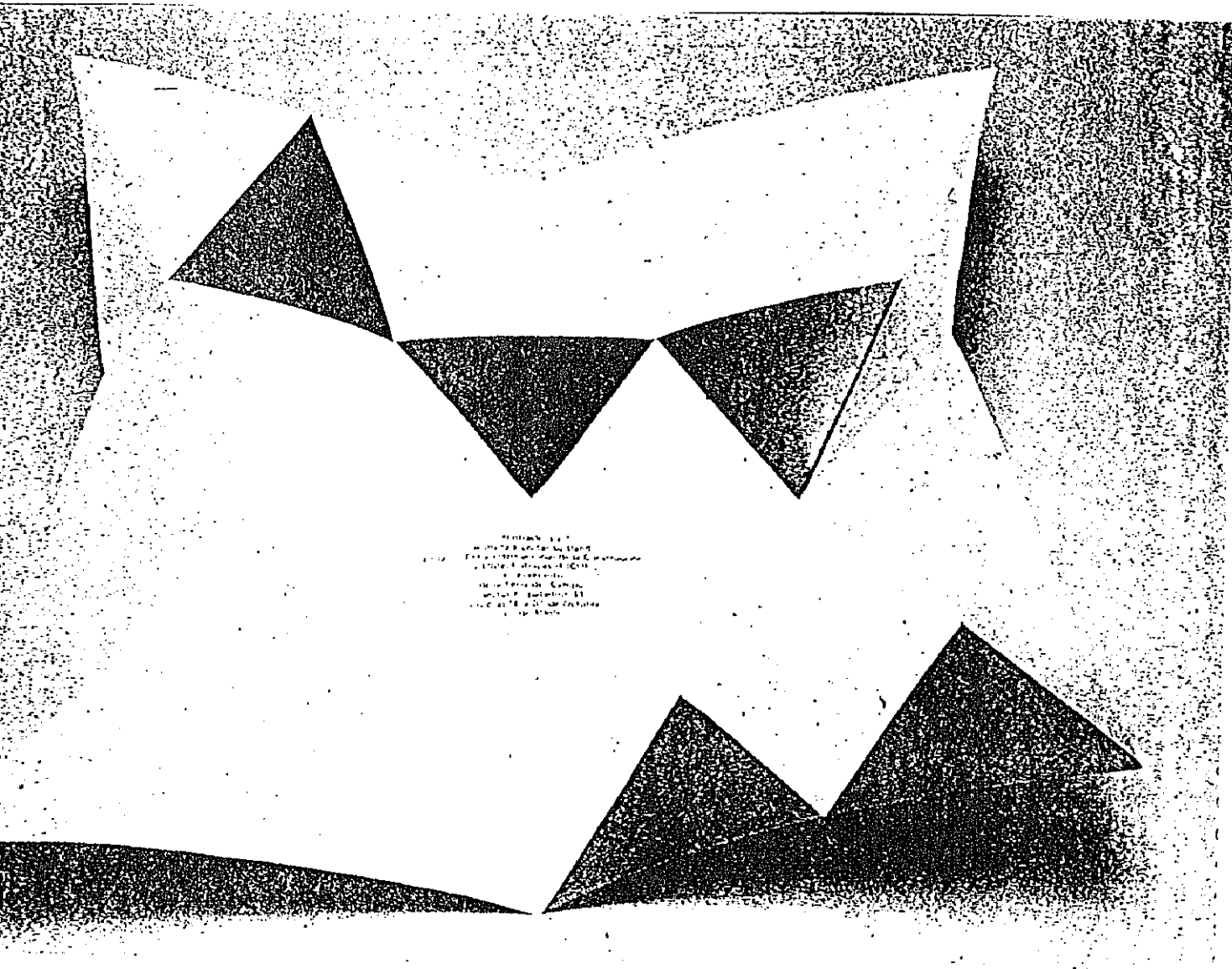
Entrecanales y Távora, S.A.
Empresas Constructora
Rompecabezas/Signo
1973

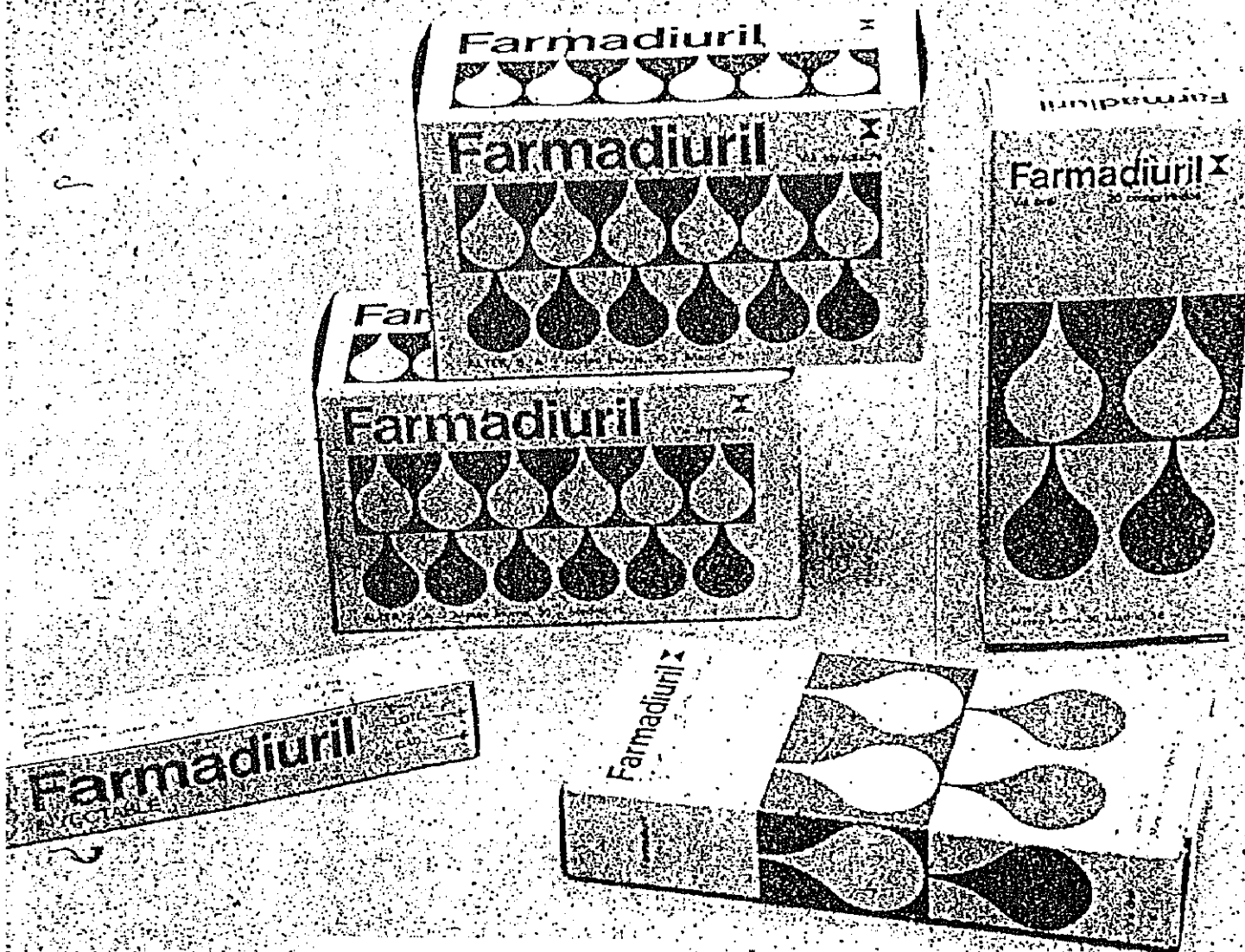


Hinrade
Invitación para Exposición de Diseño
1968

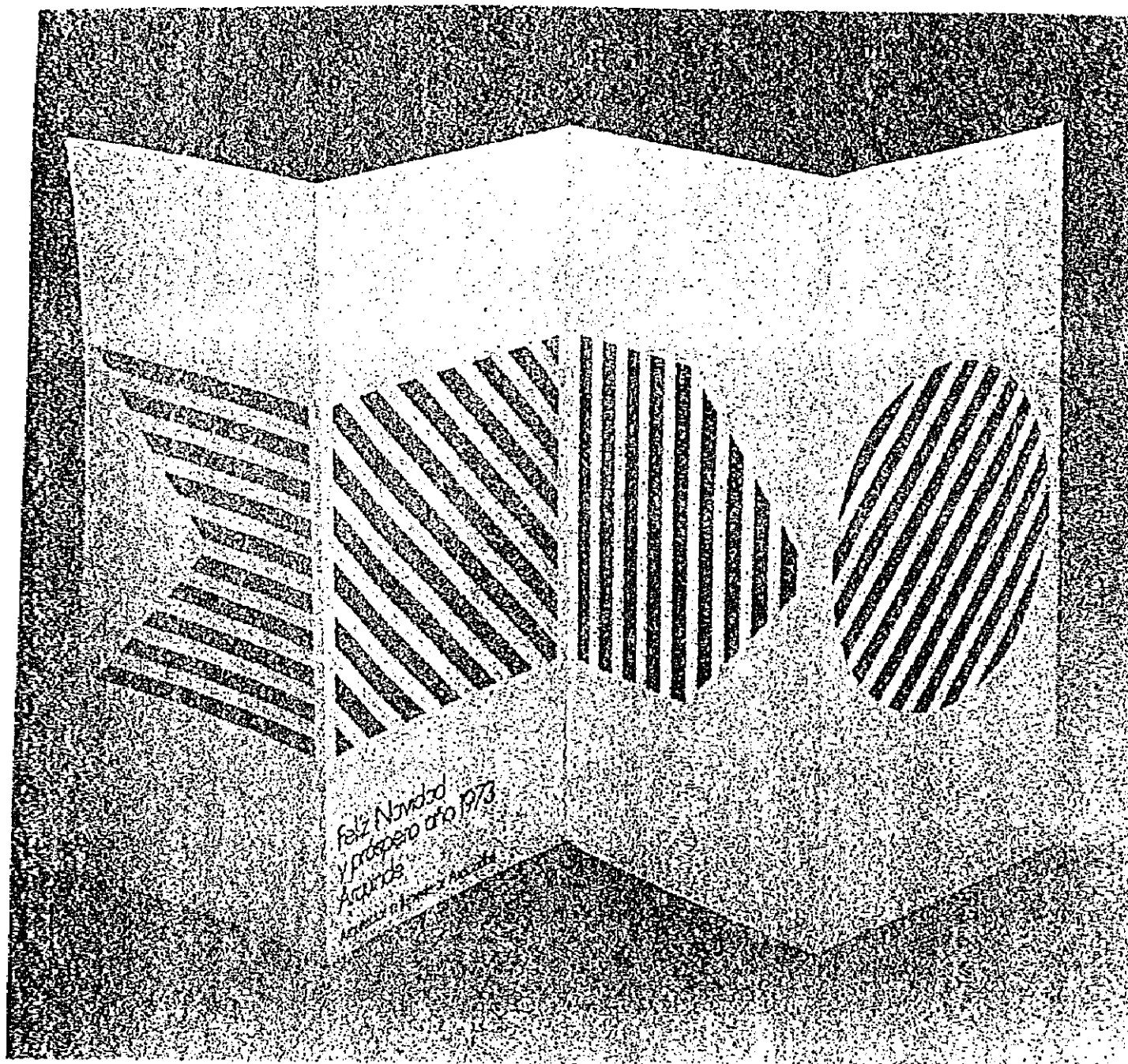


Acle
Galería de Arte
Identidad Visual
1988

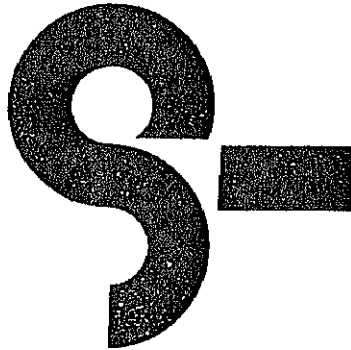




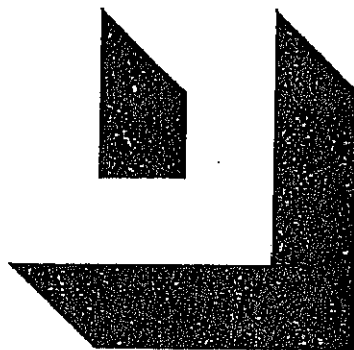
Laboratorios Alier
 Identidad Visual y Envase
 para un medicamento
 1973



Arquinde
Felicitación de Navidad
1973



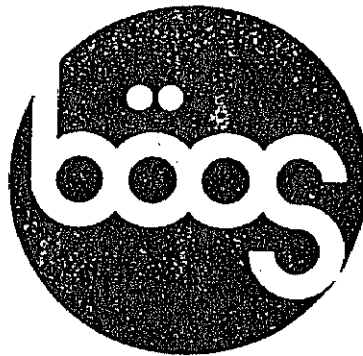
Pasoc
Partido Político
Identidad Visual
1981



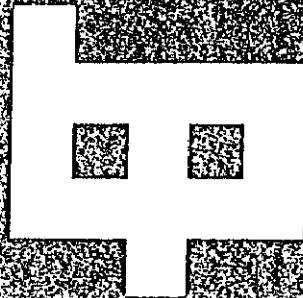
Urbis
Empresa Constructora e Inmobiliaria
Identidad Visual
1975



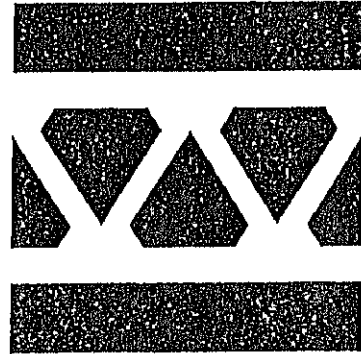
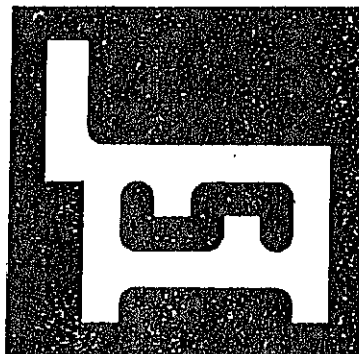
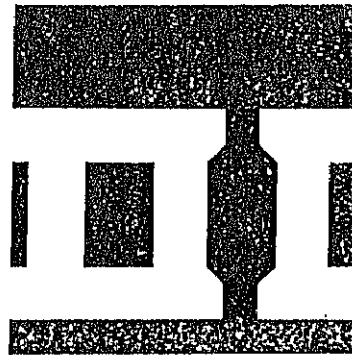
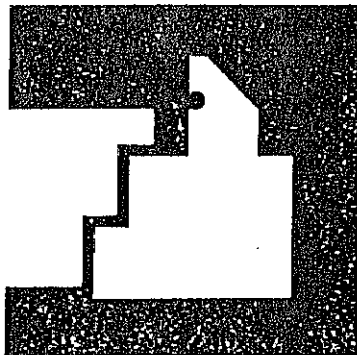
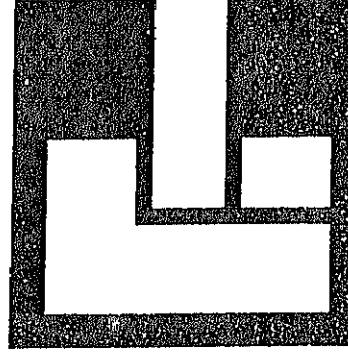
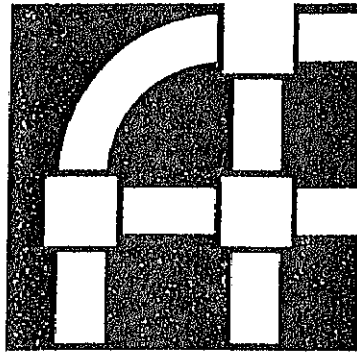
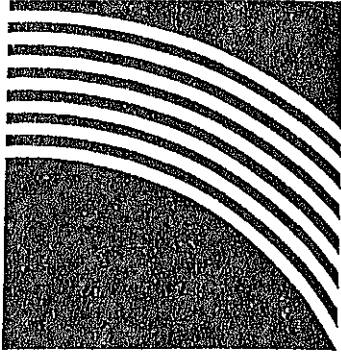
Theo's
Bar Americano
Identidad Visual
1975

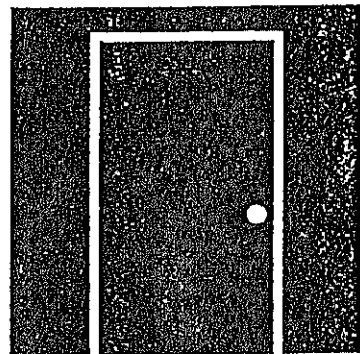
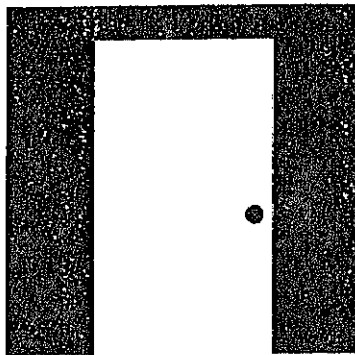
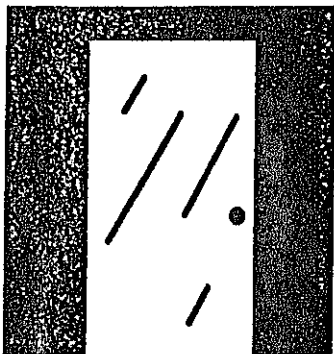
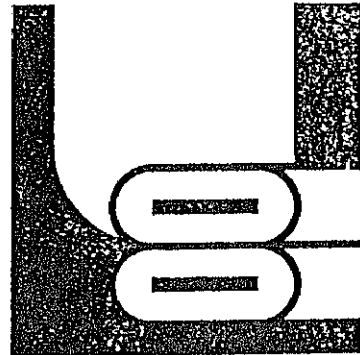
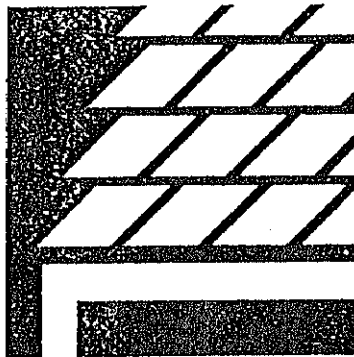
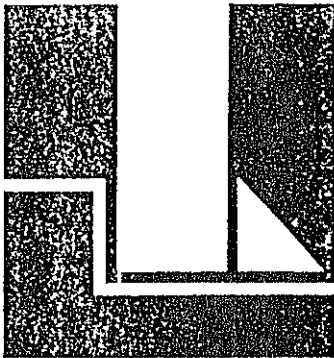
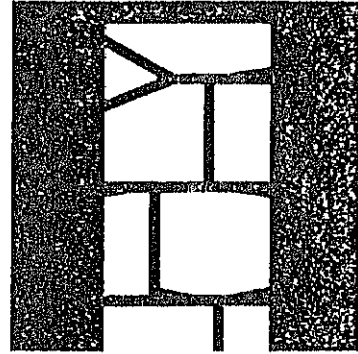
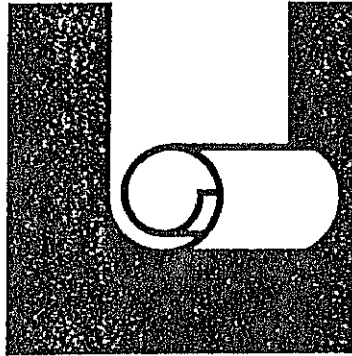
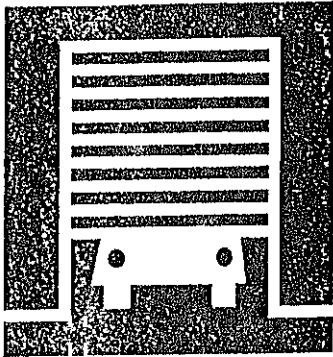


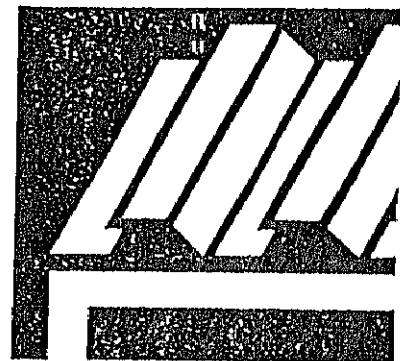
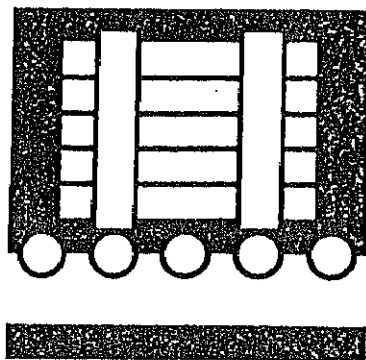
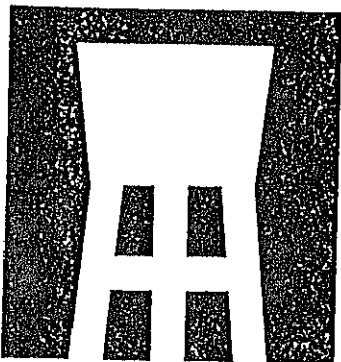
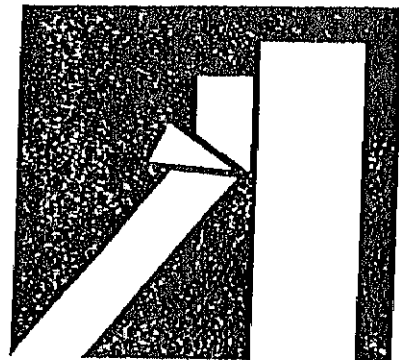
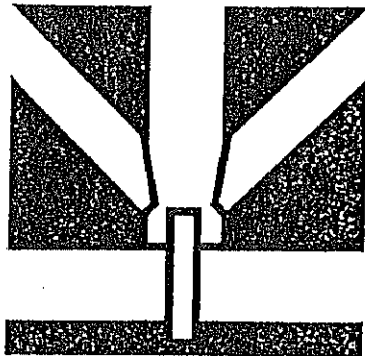
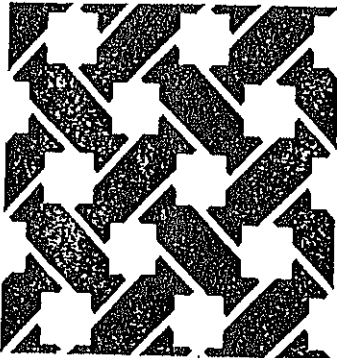
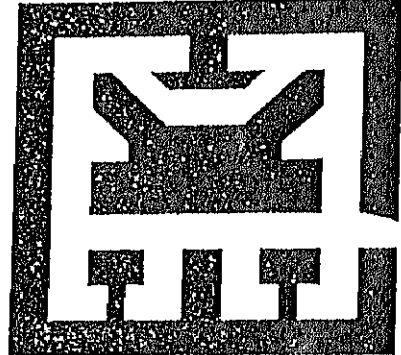
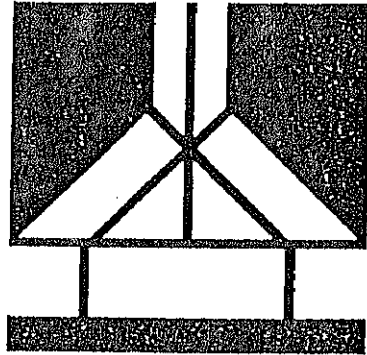
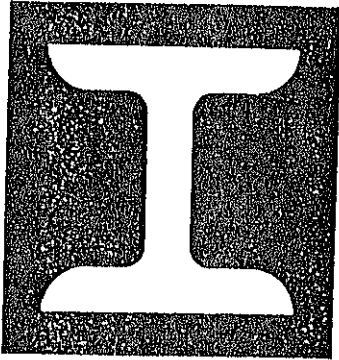
Boös
Caravanas
Identidad Visual
1980

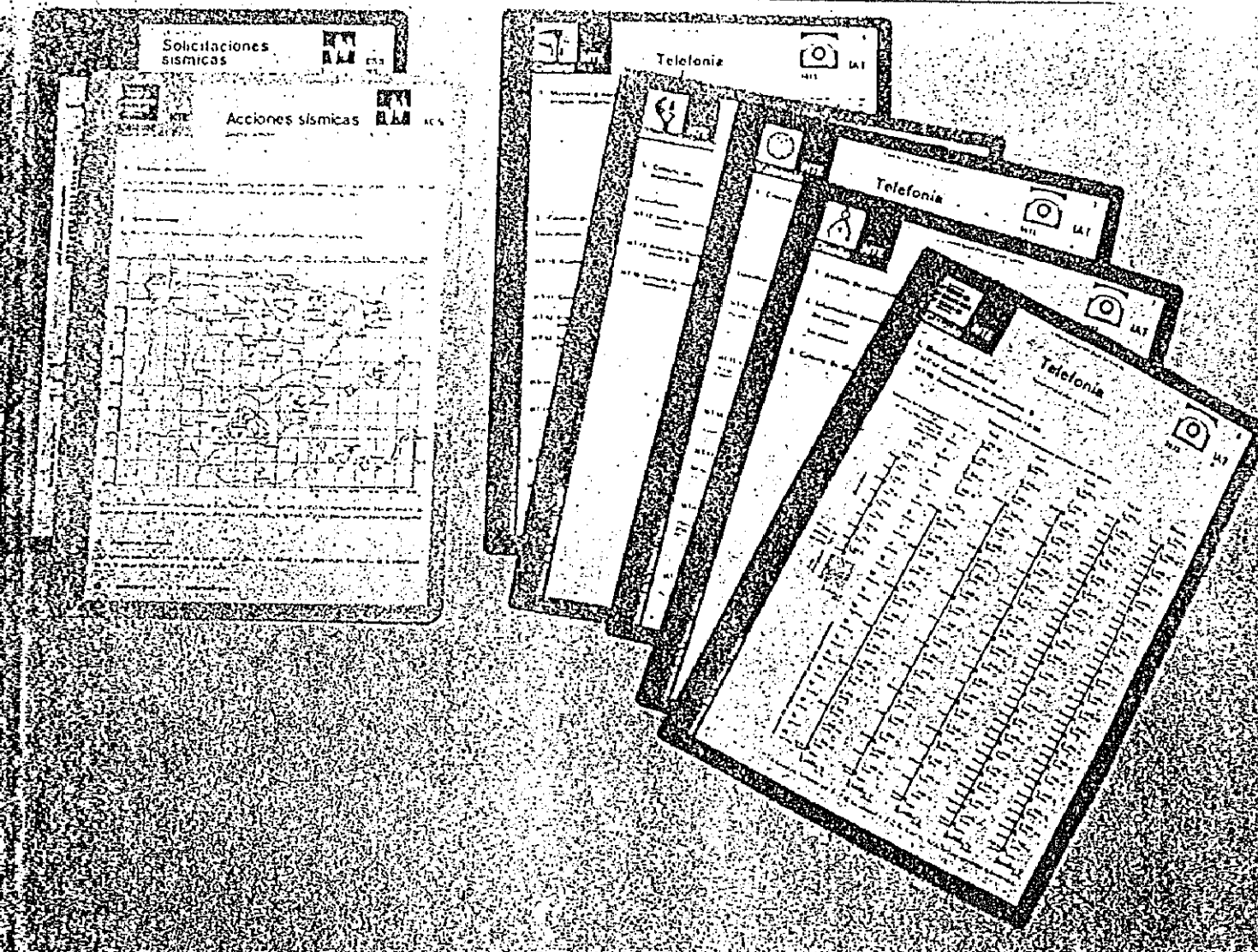


Proposa
Ingenieros Consultores
Idadadad Visual
20840



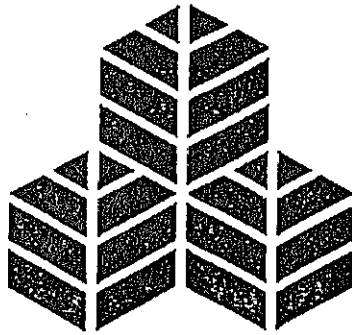




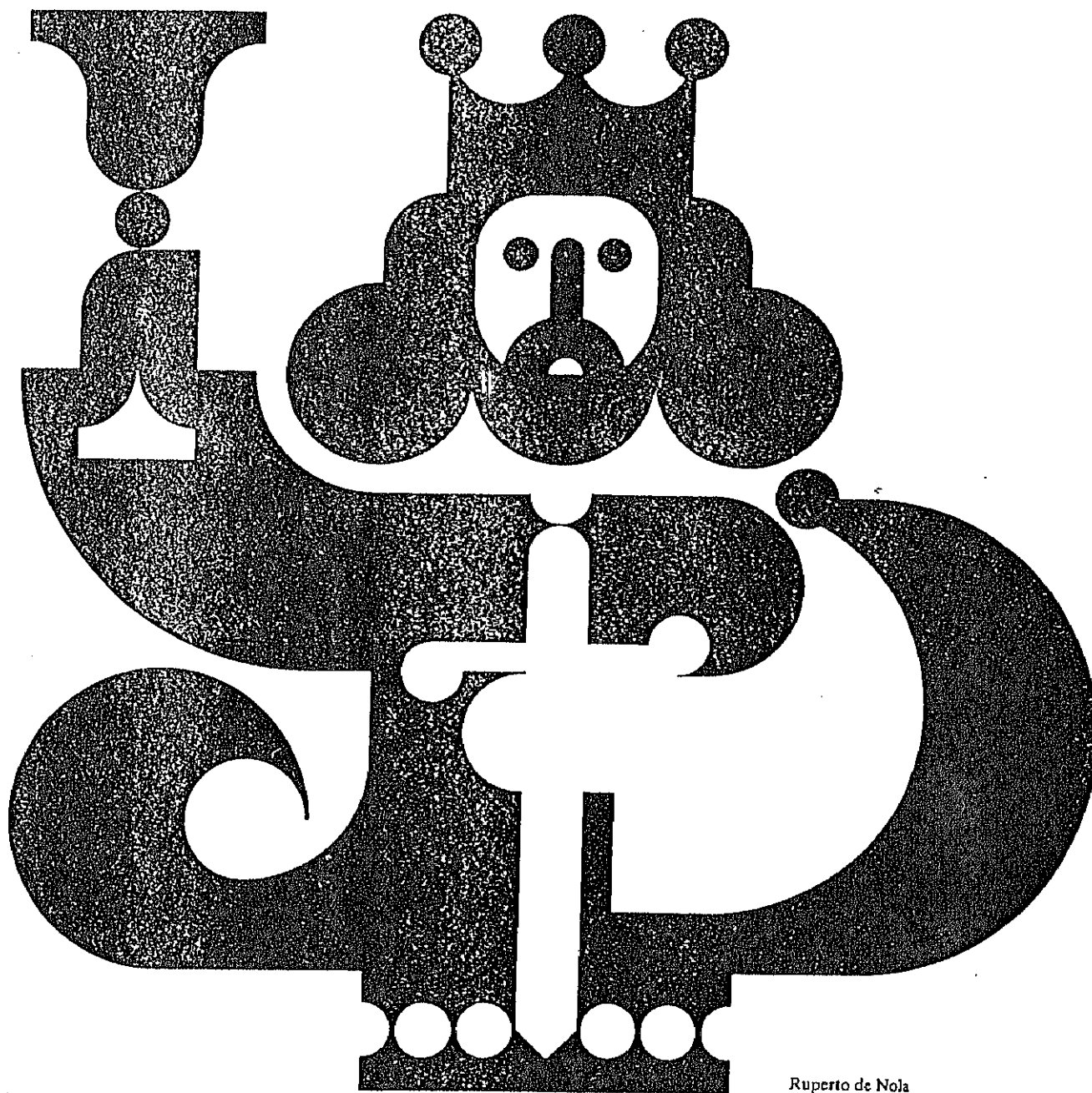




Drago
Compañía de Seguros
Identidad Visual
1976



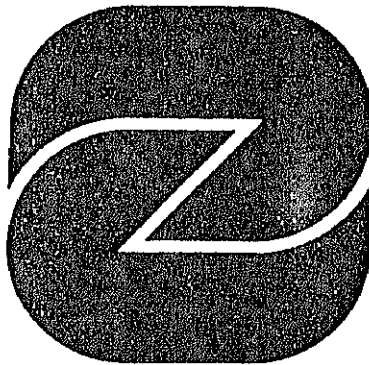
El Pinar
Urbanización Residencial
Identidad Visual
1969



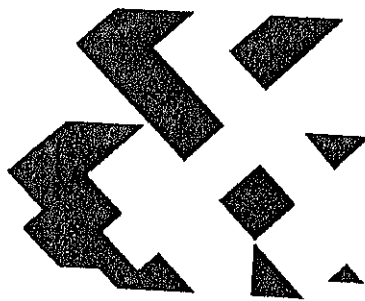
Ruperto de Nola
Restaurante
Identidad Visual
1971



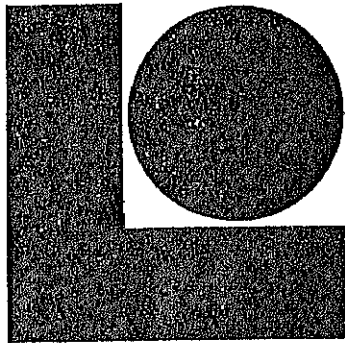
Bancaya Inmobiliaria
Grupo Banco de Vizcaya
Identidad Visual
1974



Zamorano
Alta costura
Identidad Visual
1970

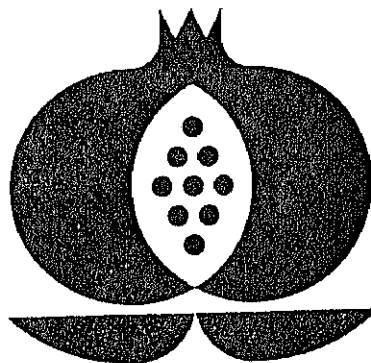


Instituto GeoMinero de España
Ministerio de Industria y Energía
Identidad Visual
1988

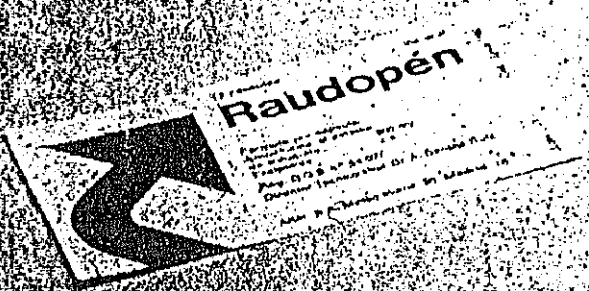
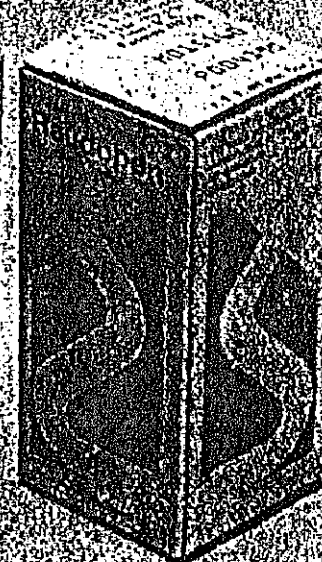


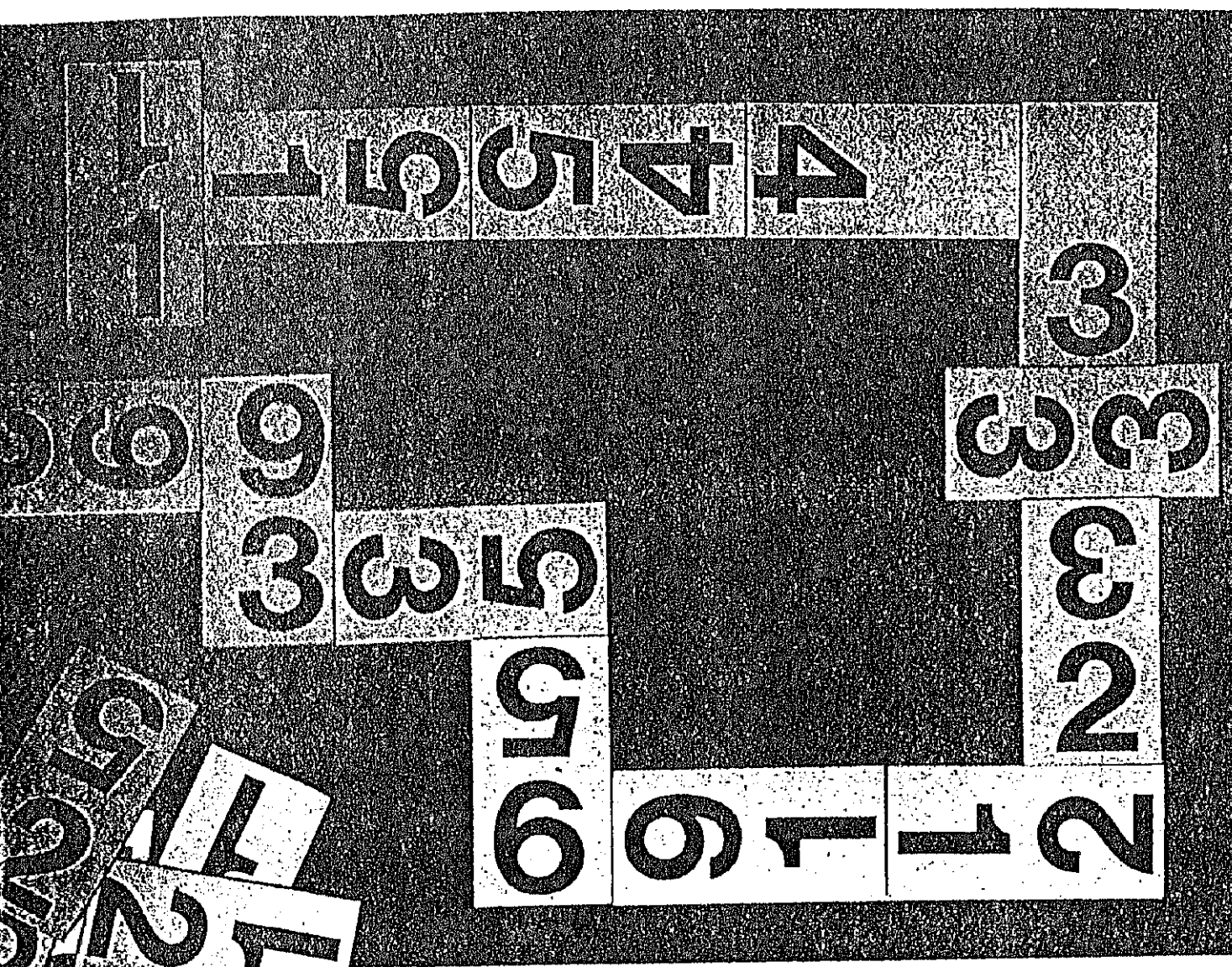
Arquinde
Arquitectos e Ingenieros Asociados
Identidad Visual
1969

Laboratorios Alter
Identidad Visual y envase
para un medicamento
1973

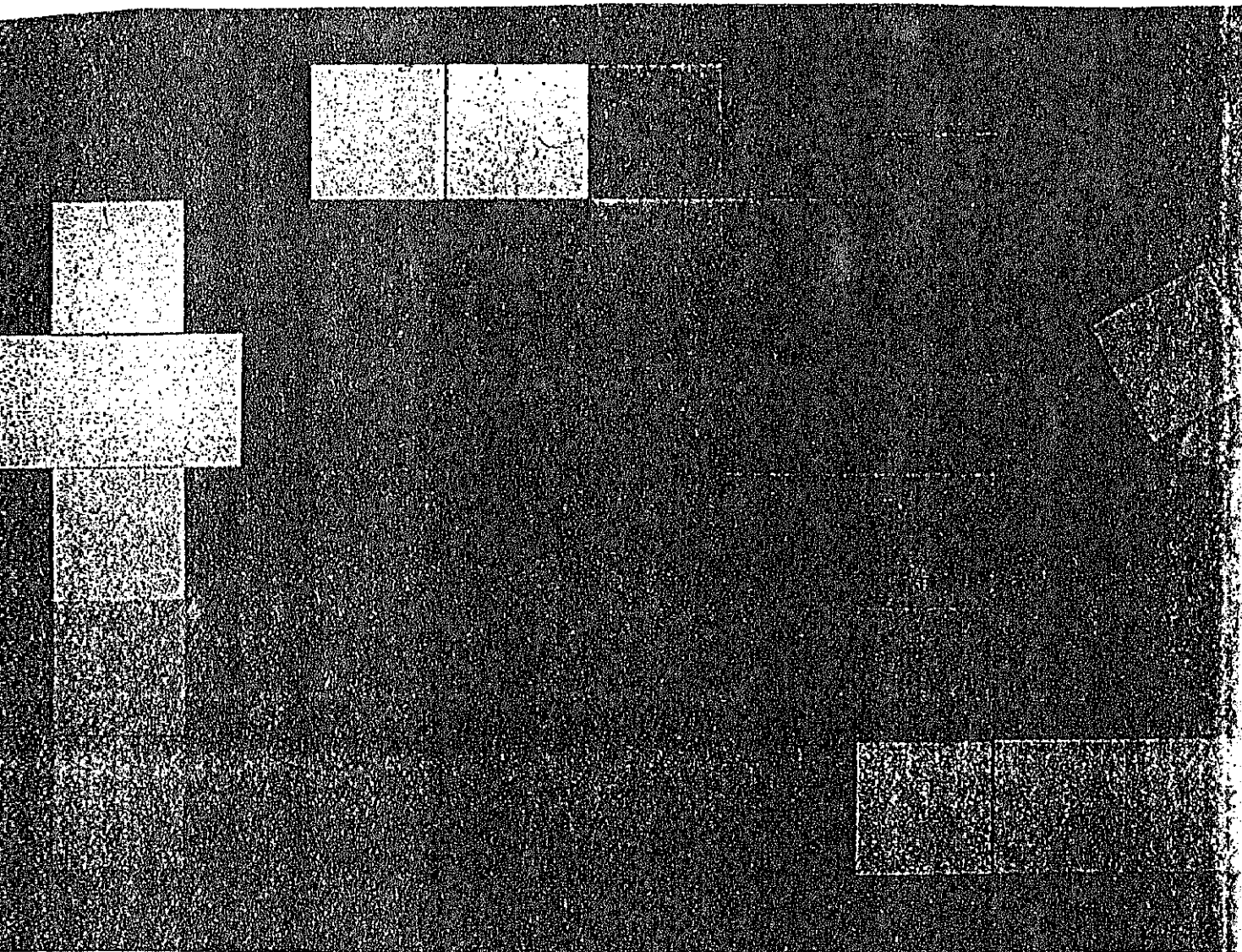


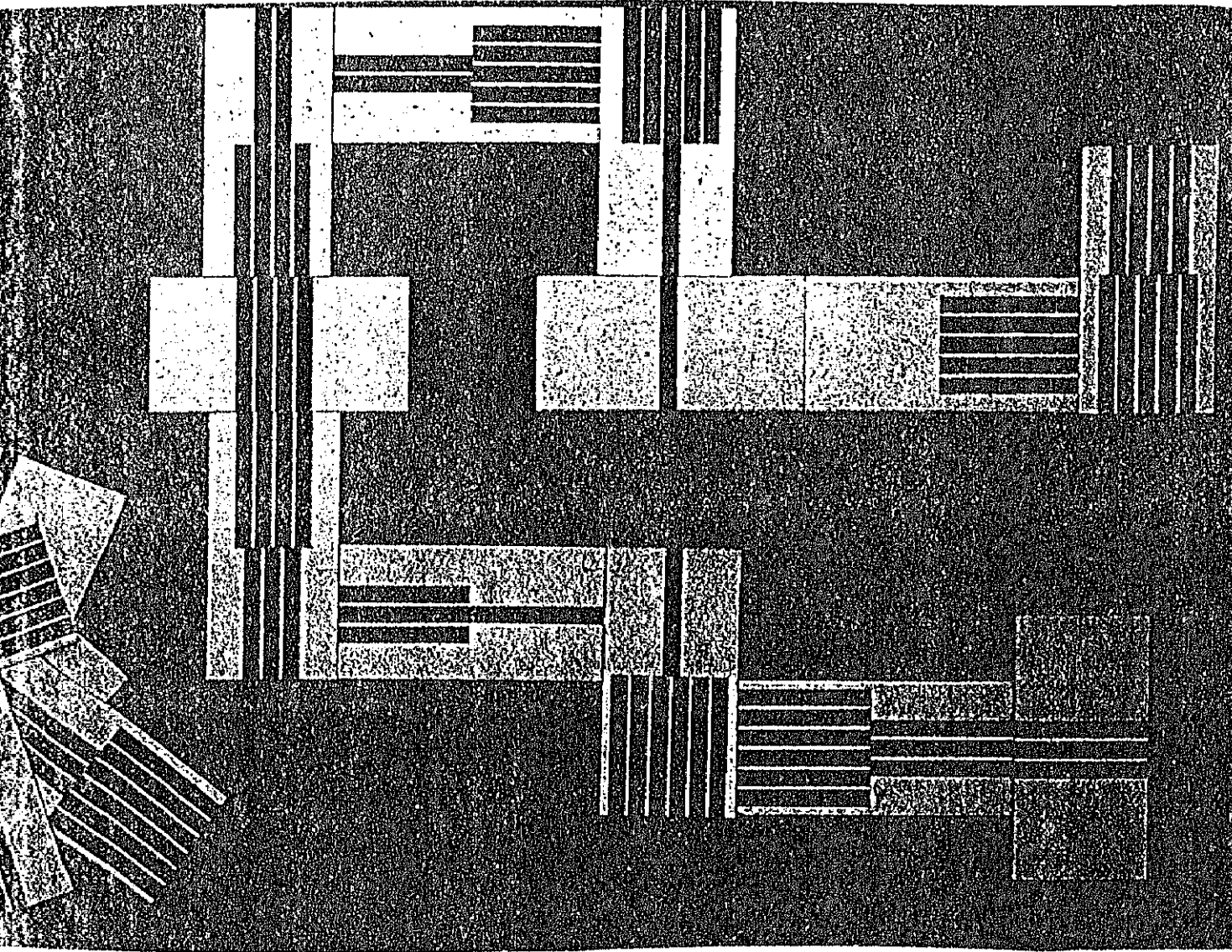
Centro Manuel de Falla
Símbolo de la Ciudad de Granada
1982

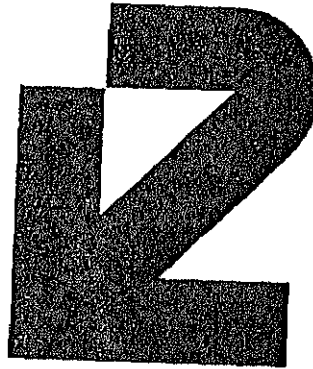




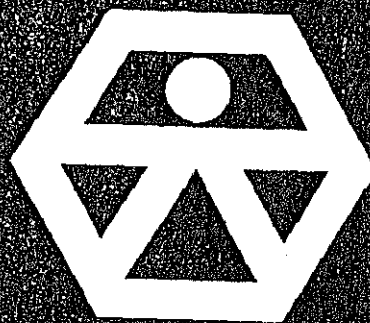
Diversa
Juegos de dominó
1971



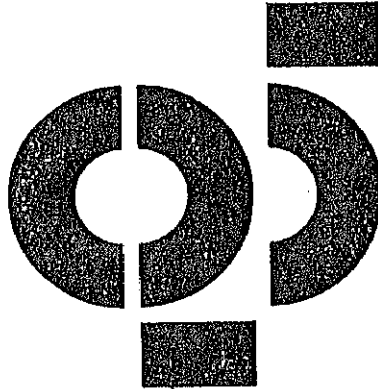




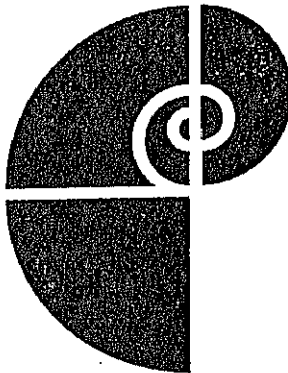
Aerosa
Fábrica de Aerolíneos
Identidad Visual
1984



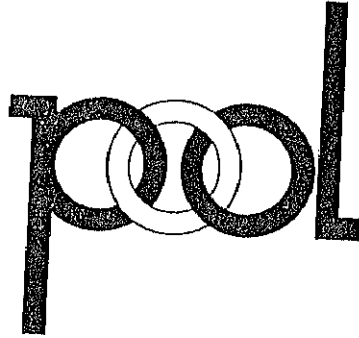
Museo de la Ciencia y la Tecnología
Ministerio de Industria y Energía
Identidad Visual
1980



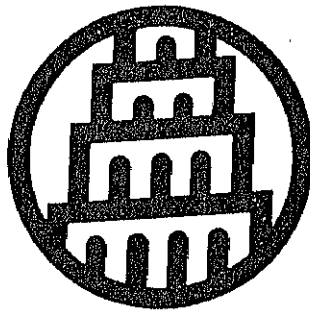
Corporación 25
Grupo de Empresas
Identidad Visual
1977



El Portal
Boutique
Identidad Visual
1970

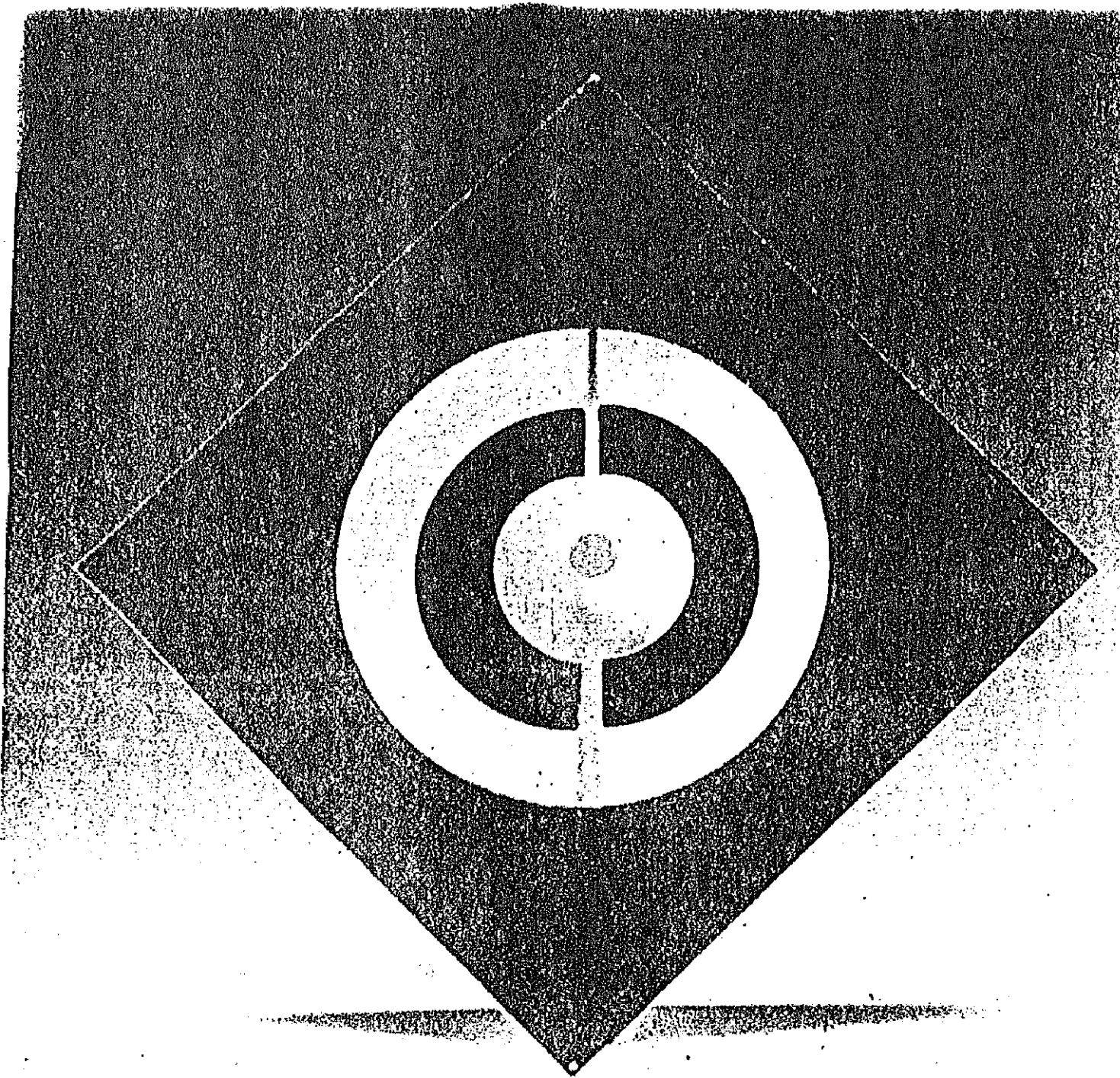


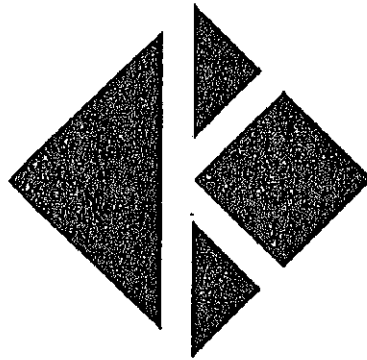
Pool
Grupo de Empresas de Servicios
Identidad Visual
1979



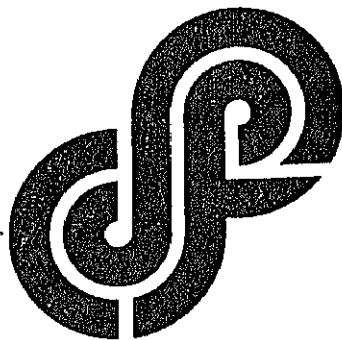
Congreso Internacional de la
Unión Internacional de Arquitectos
Símbolo y Diseño de Publicaciones
1974



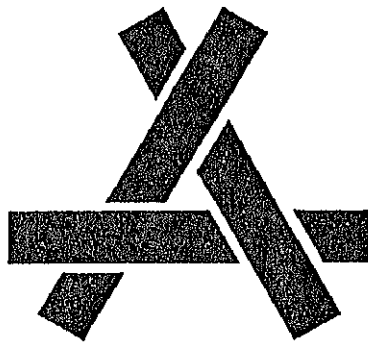




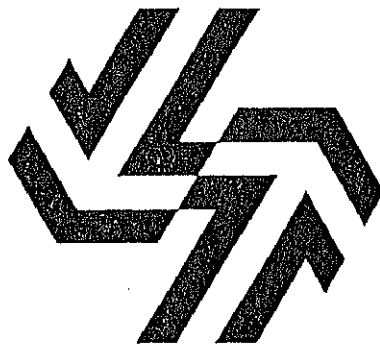
Kemem
Fábrica de Muebles de Oficina
Identidad Visual
1974



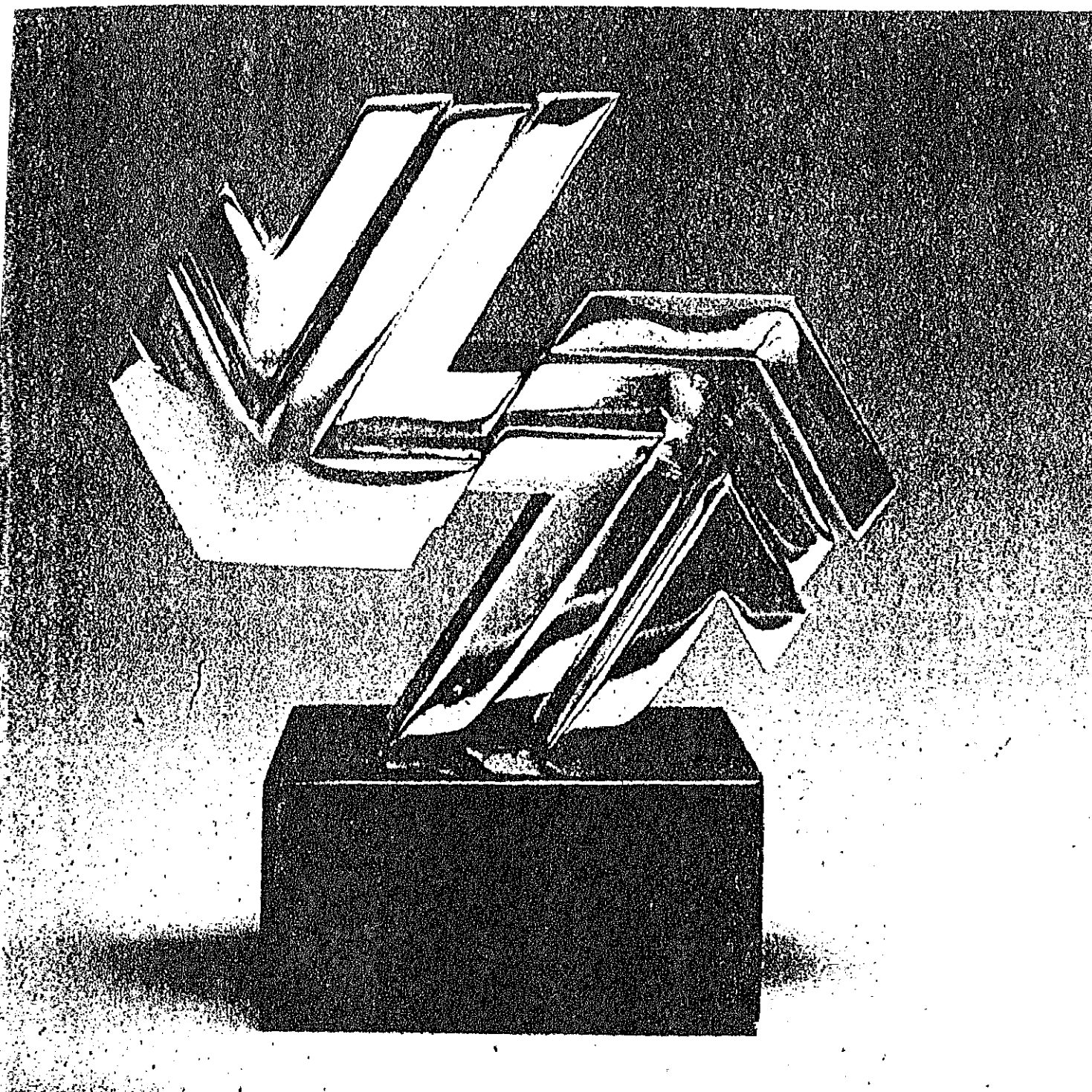
Colegio San Fernando
Identidad Visual
1975

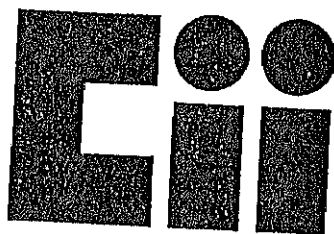


Fundación Antonio Camuñas
Estudios sobre arquitectura
Identidad Visual
1989

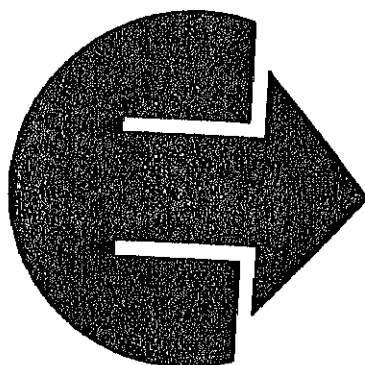


Ausa
Autopistas Argentinas
Identidad Visual
1974



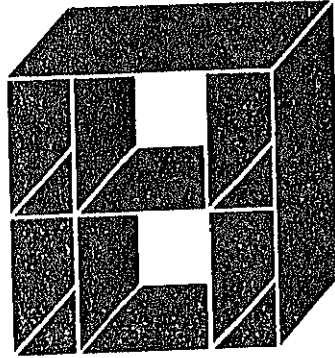


Concurso Internacional Informes
Instituto Eduardo Torrojas
Identidad Visual
1983

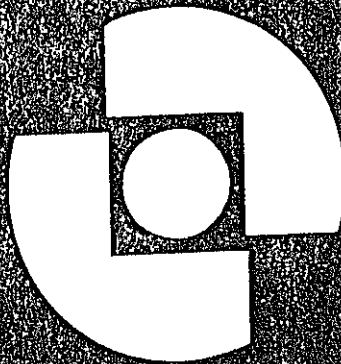


Educación Abierta
Editorial Santillana
Identidad Visual y Diseño de
colección de libros
1975

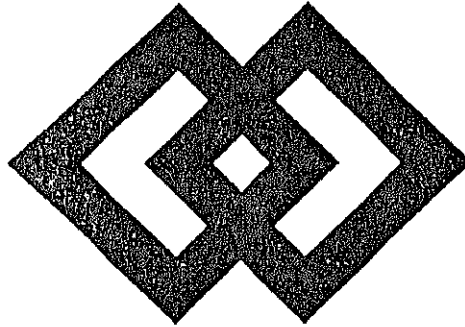
Matemática
moderna
para professores
de ensino médio
elementar



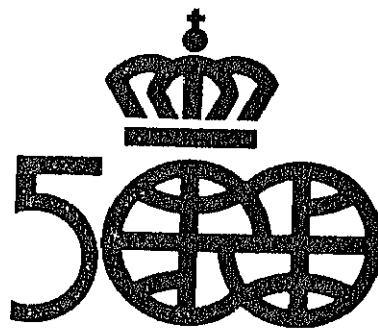
Harón, S.A.
Estantes por elementos
Identidad Visual
1967



Cinepaq
Distribuidora Cinematográfica
Identidad Visual
1989



Ofrex
Maquinaria pesada
Identidad Visual
1987



1492-1992

Quinto Centenario del
Descubrimiento de América
Identidad Visual
1991

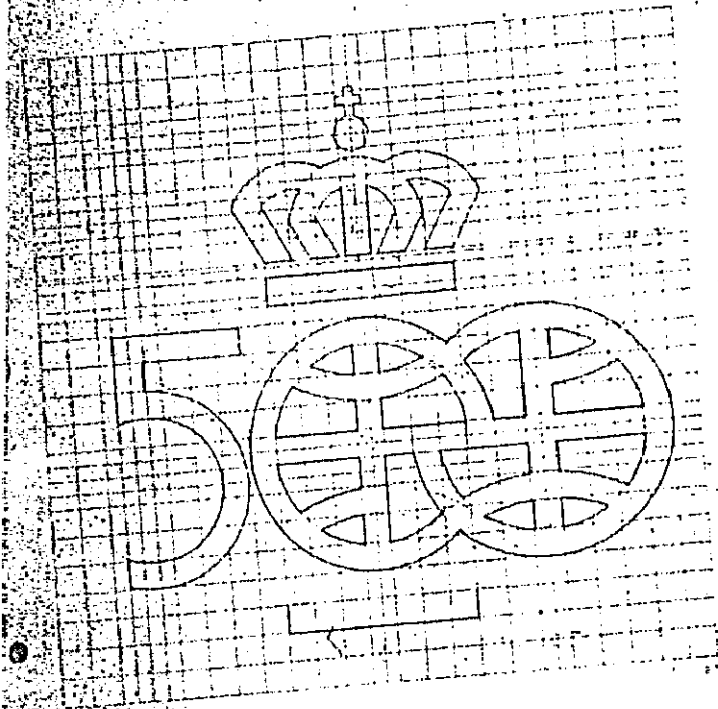
Manual
de Identidad
Corporativa

1

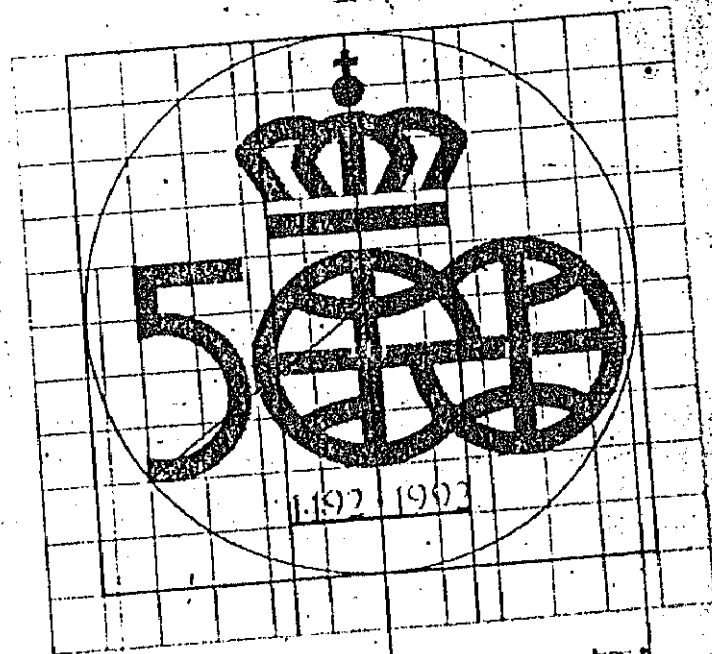
Quinto
Centenario
del Descubrimiento
de América

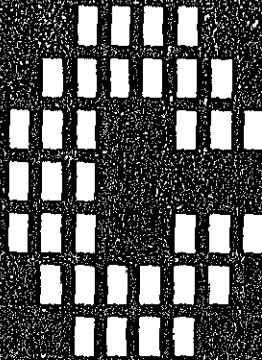


Construcción gráfica del símbolo

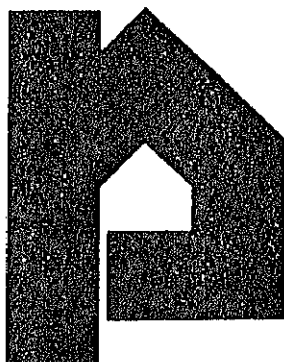


Construcción en cuadrado del símbolo

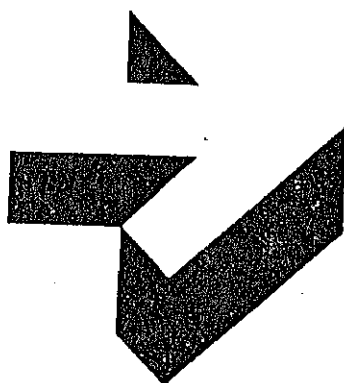




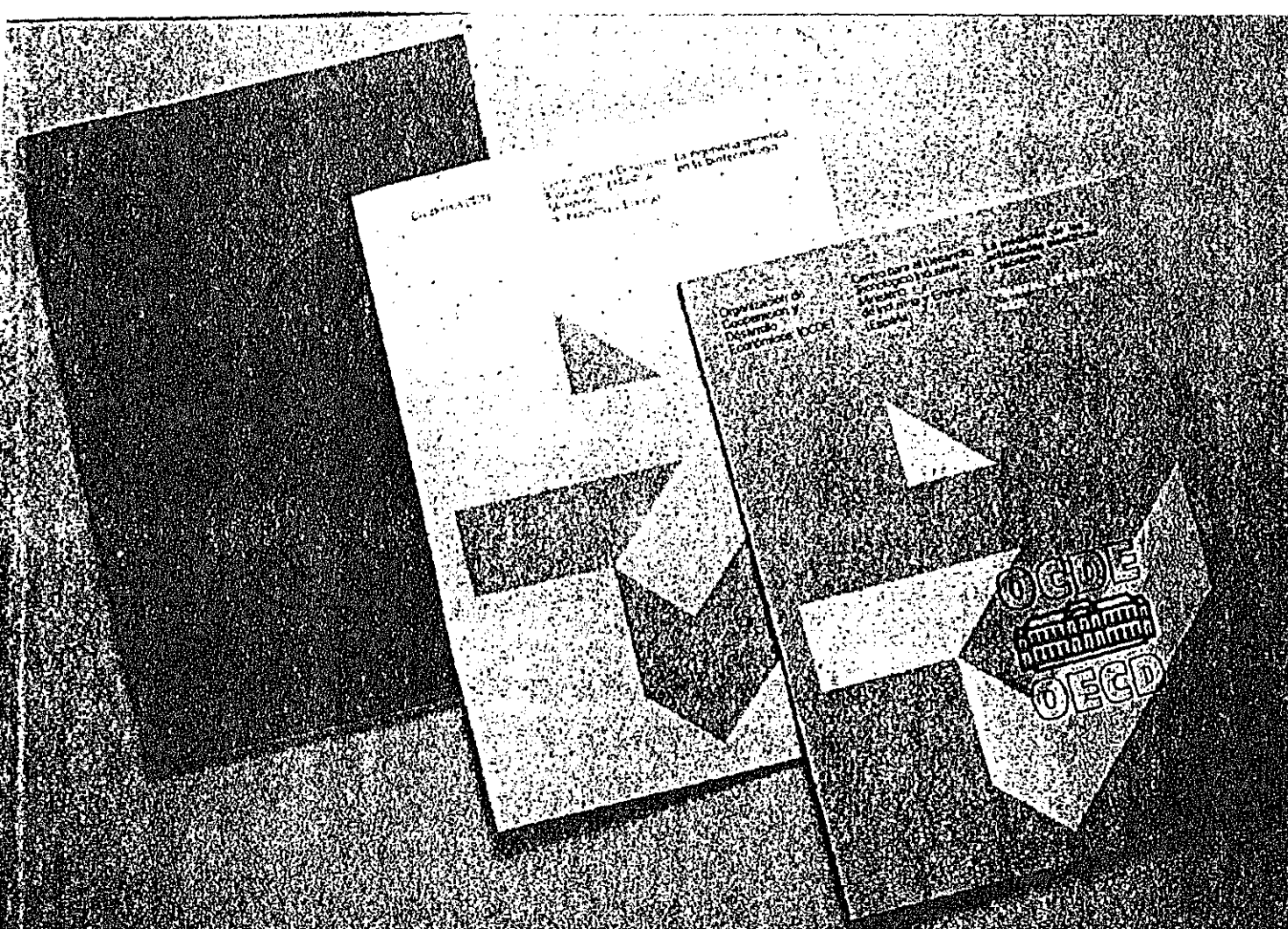
Cálculo
Servicios de Informática
Identidad Visual
1977

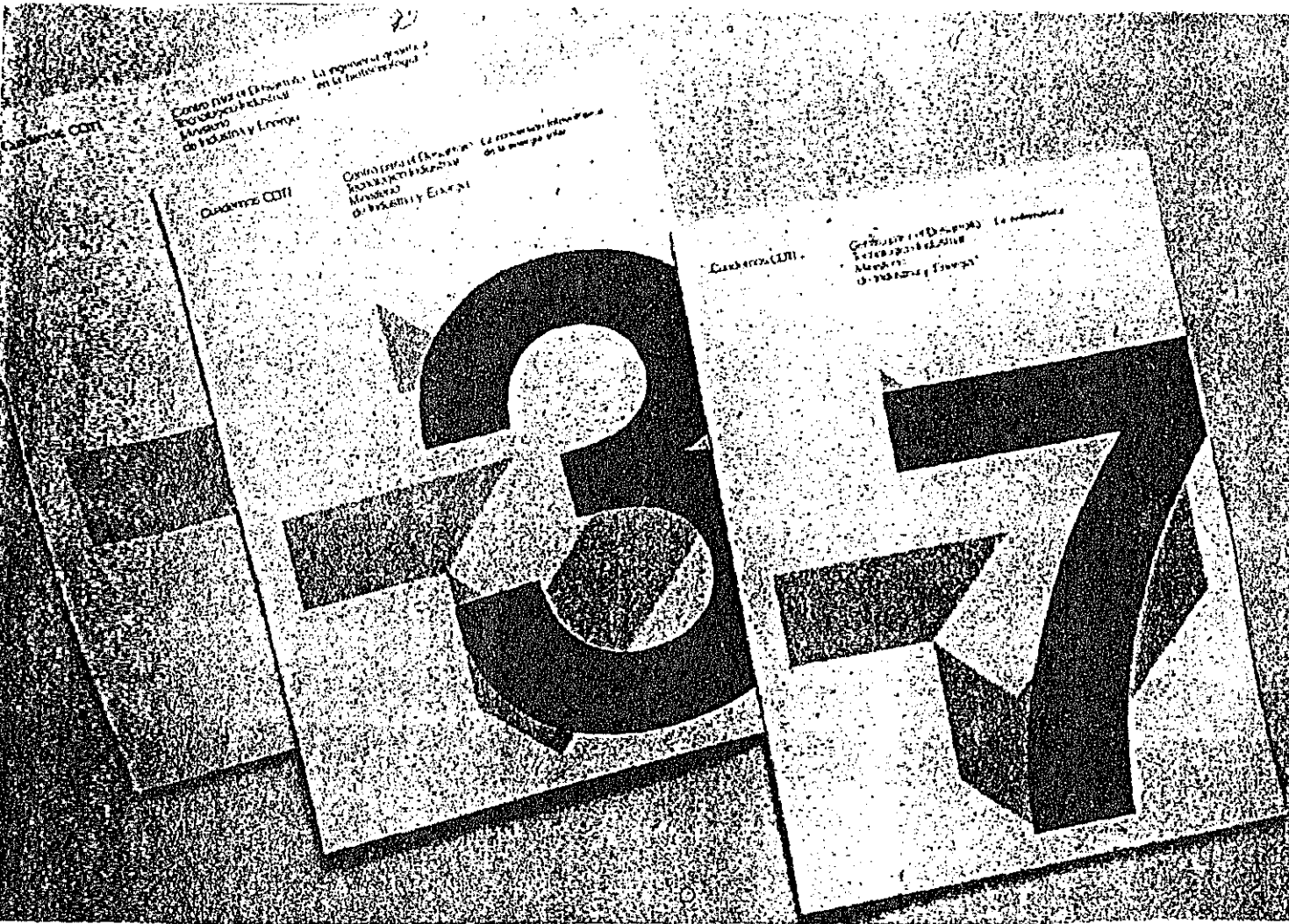


Proviaisa
Compañía inmobiliaria
Alcudia (Mallorca)
Identidad Visual
1973



Centro Para el Desarrollo
Tecnológico Industrial
Identidad Visual
1980





Centro para
el Desarrollo Tecnológico
Industrial
Ministerio de Industria y Energía

Cámara Oficial
de Comercio, Industria
y Navegación de
Valencia

Don
ha participado con
aprovechamiento en el Seminario sobre
Gestión de la Innovación para
Empresas, desarrollado
los días 28, 29 y 30 de abril de 1981,
conjuntamente por el Centro para
el Desarrollo Tecnológico
Industrial (C.D.T.I.) del

Ministerio General de Innovación
Industrial y Tecnológica

Ministerio
y la Cámara
Industrial
Bajo la
Escuela

Valencia
el Presidente



Centro para
el Desarrollo Tecnológico
Industrial
Ministerio de Industria y Energía

Escuela de
Organización Industrial
Ministerio de Industria y Energía

Don
ha participado con
aprovechamiento en el Seminario sobre
Asignación Tecnológica, desarrollado
del día 30 de marzo al 3 de
abril de 1981, conjuntamente
por el Centro para el Desarrollo

El Director General de Innovación
Industrial y Tecnológica

Tecnológico Industrial (C.D.T.I.)
y la Escuela de
Organización Industrial (E.O.I.)
del Ministerio de Industria y Energía

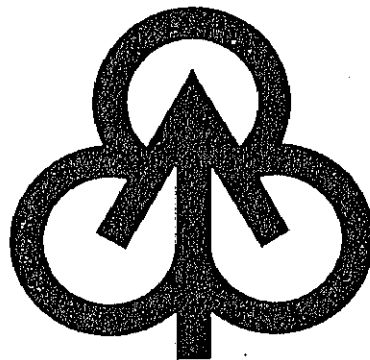
Madrid, 3 de abril de 1981

El Director de la Escuela de
Organización Industrial

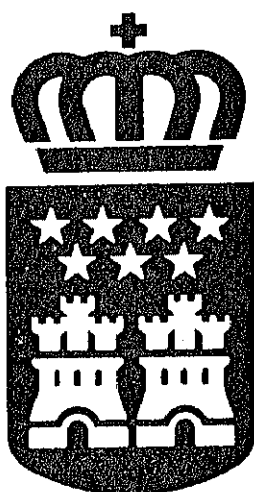


rgdia

Radio Gufa
Revista
Identidad Visual
1983



Trebol
Internacional Trading, S.A.
Identidad Visual
1984

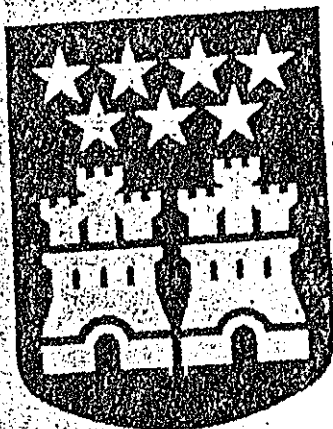


Comunidad de Madrid
 Identidad Visual
 1984

2.2. ESCUDO OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID.

El Escudo de la Comunidad de Madrid es el que se describe en el artículo 2.º del Estatuto de Autonomía.

El Escudo de la Comunidad de Madrid es el que se describe en el artículo 2.º del Estatuto de Autonomía.



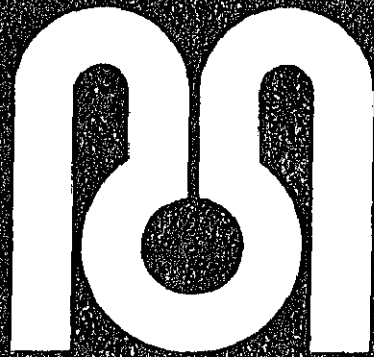
APARTADO 2 ELEMENTOS BASE CORPORATIVOS

2.19. BANDERA OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID.

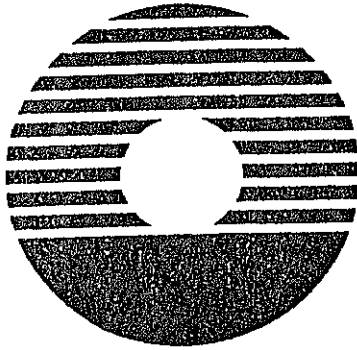
La bandera representativa de la Comunidad de Madrid es la que se describe en el artículo 2.º del Estatuto de Autonomía.

La bandera representativa de la Comunidad de Madrid es la que se describe en el artículo 2.º del Estatuto de Autonomía.

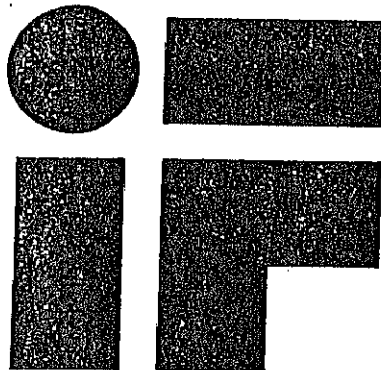




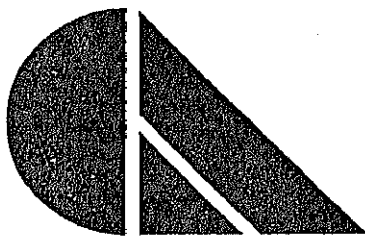
Monacril
Industria Química
Identidad Visual
1972



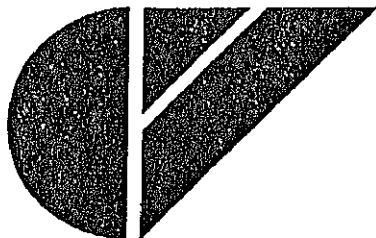
Golf la Moraleja
Identidad Visual
1974



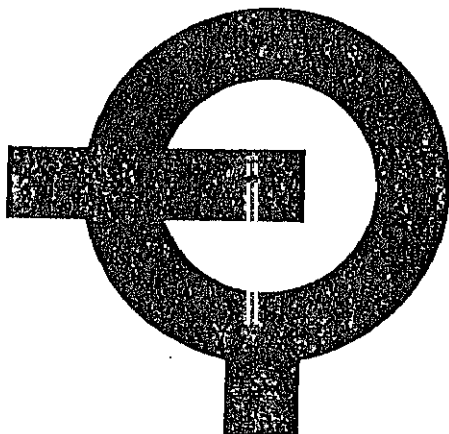
Ifsa
Internacional Franchising, S.A.
Identidad Visual
1984



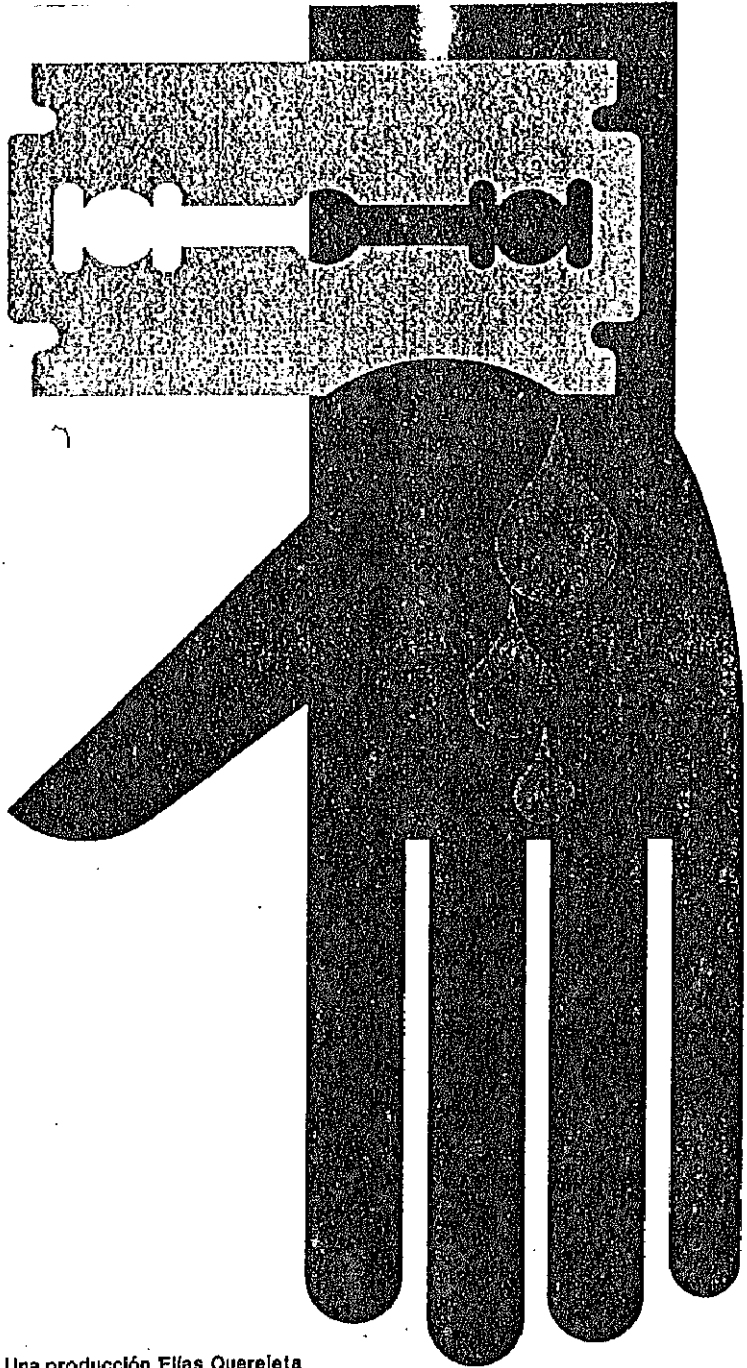
Cindus Audiosistemas
Productora
Identidad Visual
1972



Cindus Videosistemas
Productora
Identidad Visual
1972



Ellas Querejeta
Producciones cinematográficas
Identidad Visual
1989



Una producción Elías Querejeta

color

Las secretas intenciones

dirigida por Antonio Eclza

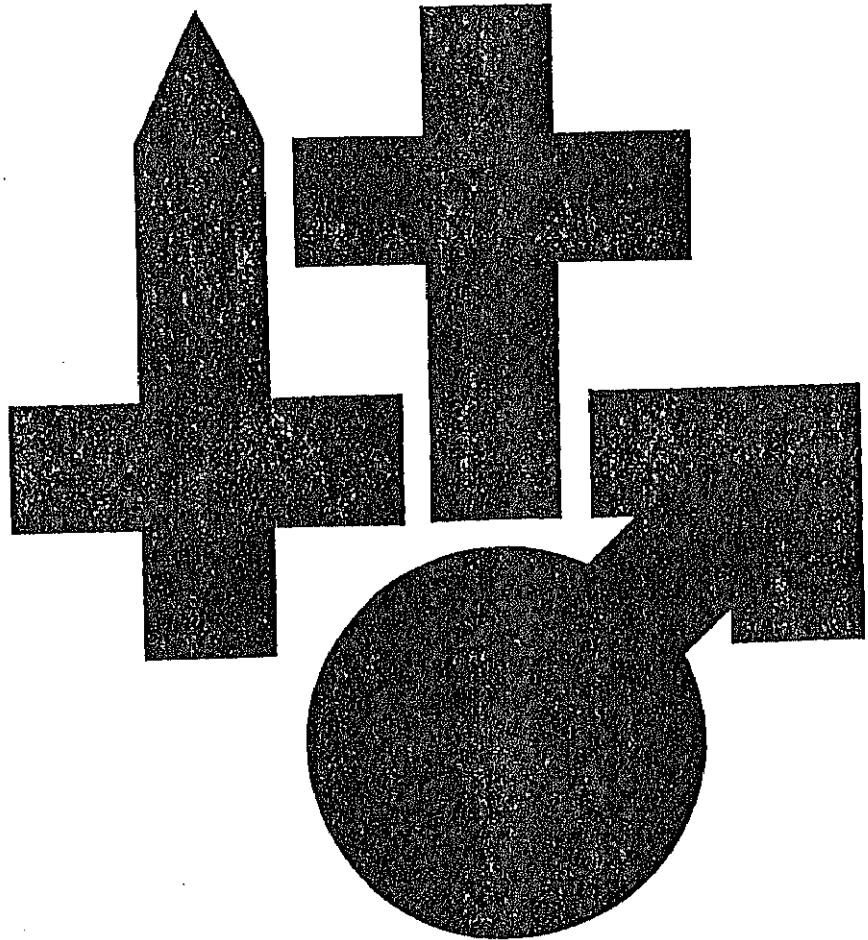
Una producción
Ellas Querejeta

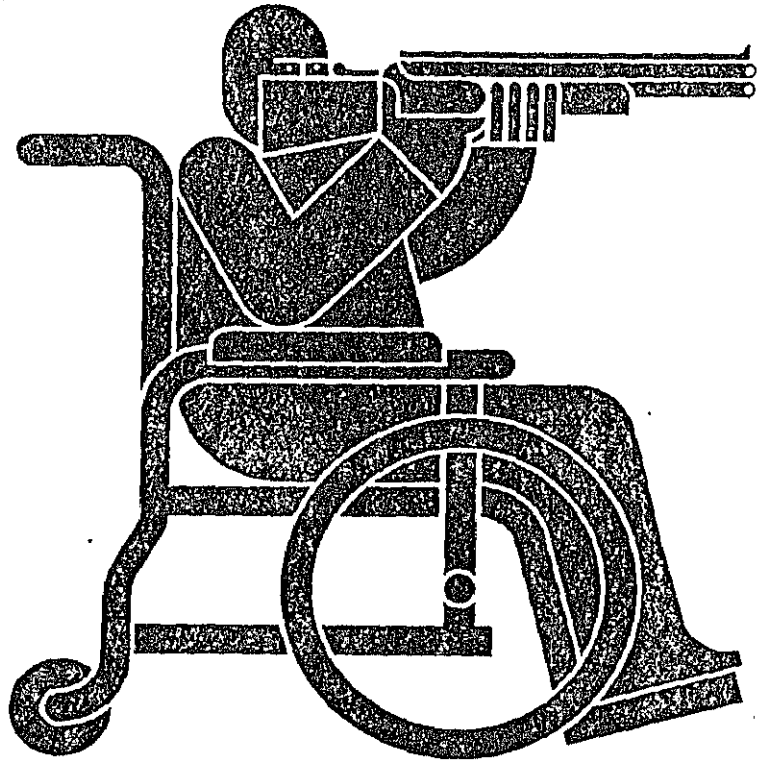
Ana y los lobos

Director:
Carlos Saura
Guión:
R. Azcona y C. Saura

Geraldine Chaplin
Fernando F. Gómez
Rafaela Aparicio
Jose María Prada
Jose Vivó
Charo Soriano

Operador:
Luis Cuadrado
Música:
Luis de pablo





una producción Elías Querejeta director Carlos Saura

EL JARDIN DE LAS DELICIAS

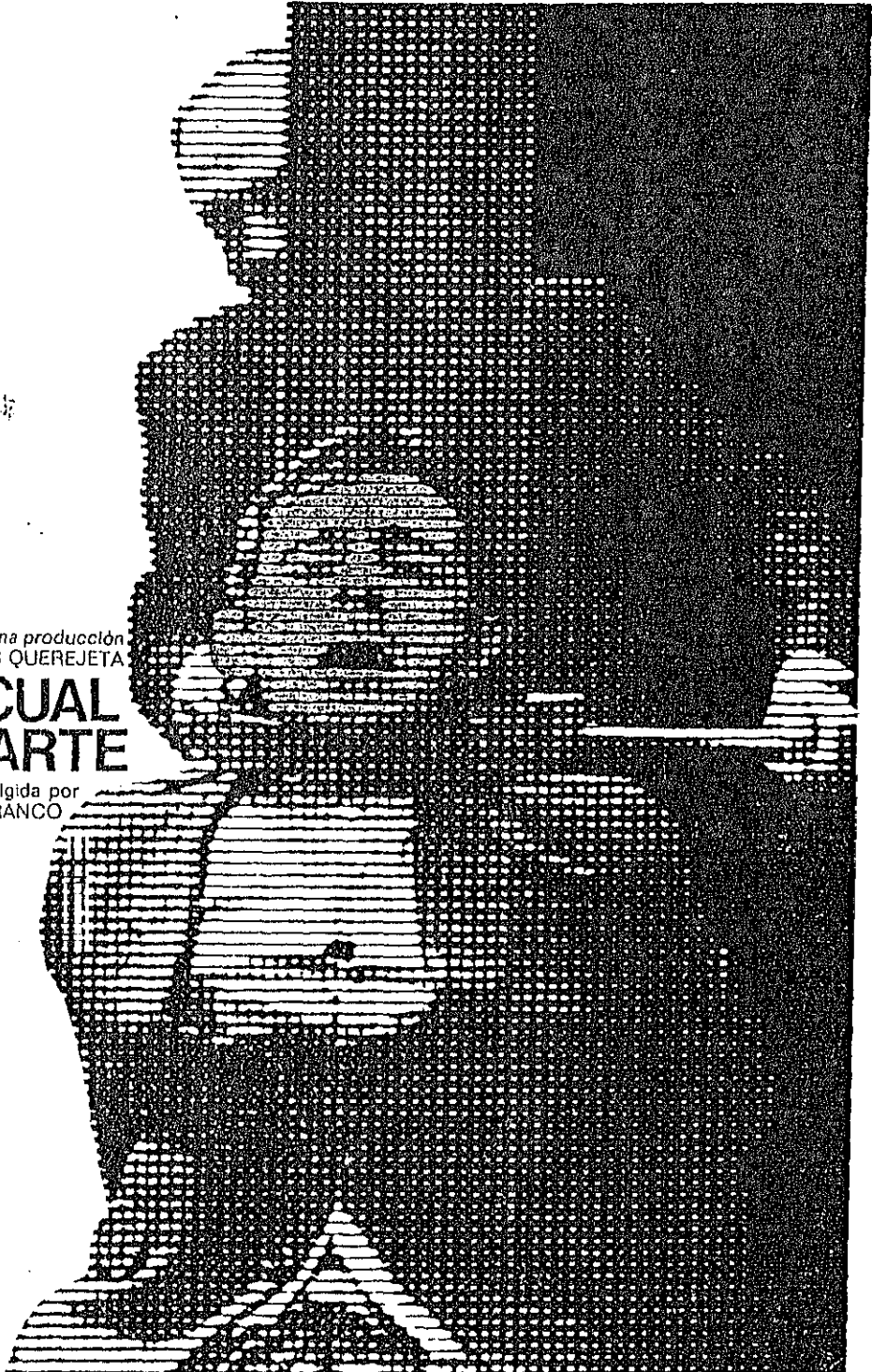
José Luis López Vázquez Francisco Pierrá Luchy Soto
guion Rafael Azcona y Carlos Saura música Luis de Pablo foto Luis Cuadrado

Una producción
ELIAS QUEREJETA

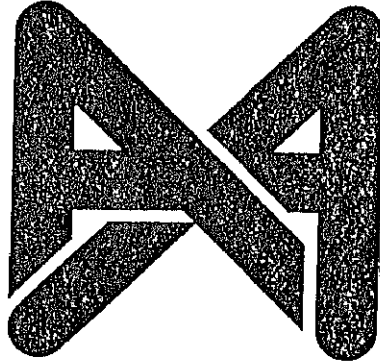
PASCUAL DUARTE

Dirigida por
RICARDO FRANCO

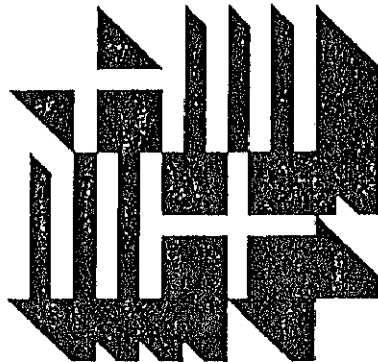
Color



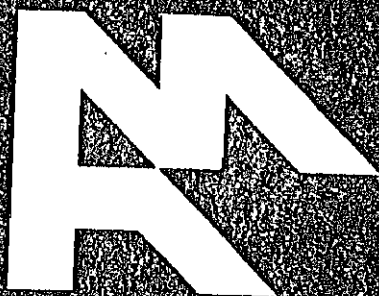




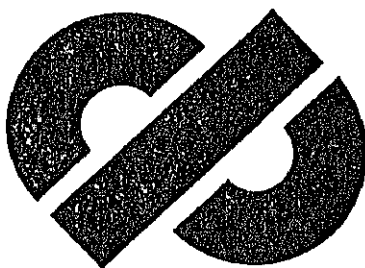
Angeles Andany
Diseñadora de Modas
Identidad Visual
1974



Diari de Barcelona
Símbolo de la Ciudad de Barcelona
1979



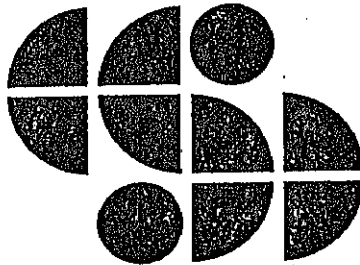
Mudarte
 Editora de obra gráfica
 Identidad Visual
 1981



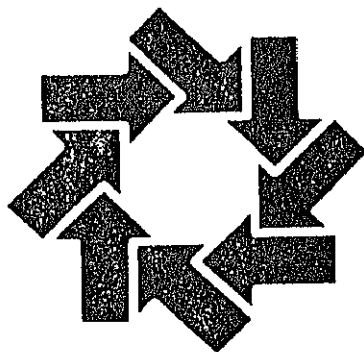
Ministerio de Industria y Energía
 Programa de Normalización
 de la Producción
 Identidad Visual
 1982

patinópolis

Pationópolis
Pista de Patinaje
Identidad Visual
1983



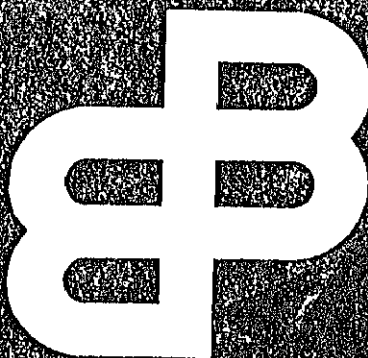
Stop
Equipos de Video
Identidad Visual
1979



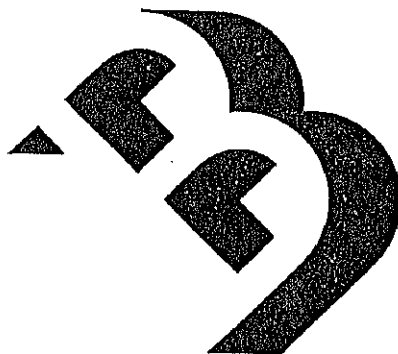
Timón, S.A.
Grupo de Empresas Editoriales
Identidad Visual
1972



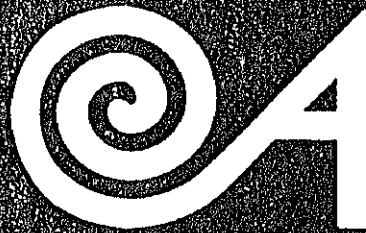
H Muebles
Identidad Visual
1969



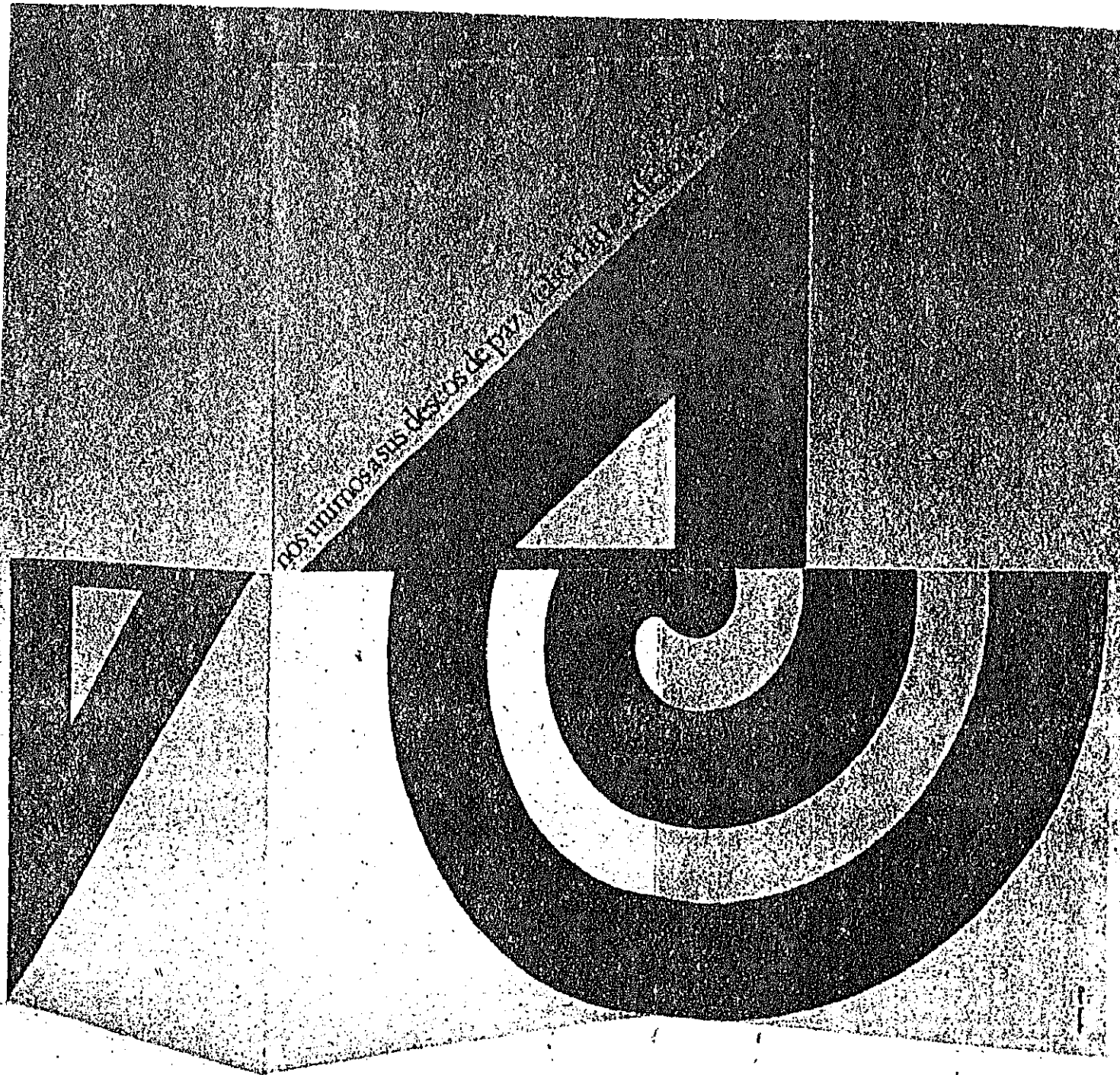
Benninger Beneyto
Laboratorio Farmacéutico
Identidad Visual
1984

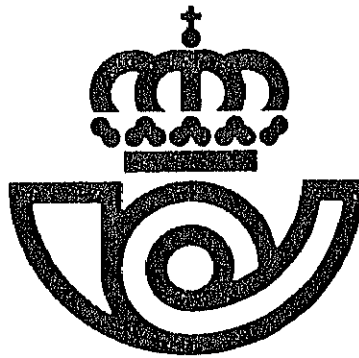


Bosca
Tienda de Muebles
Identidad Visual
1983

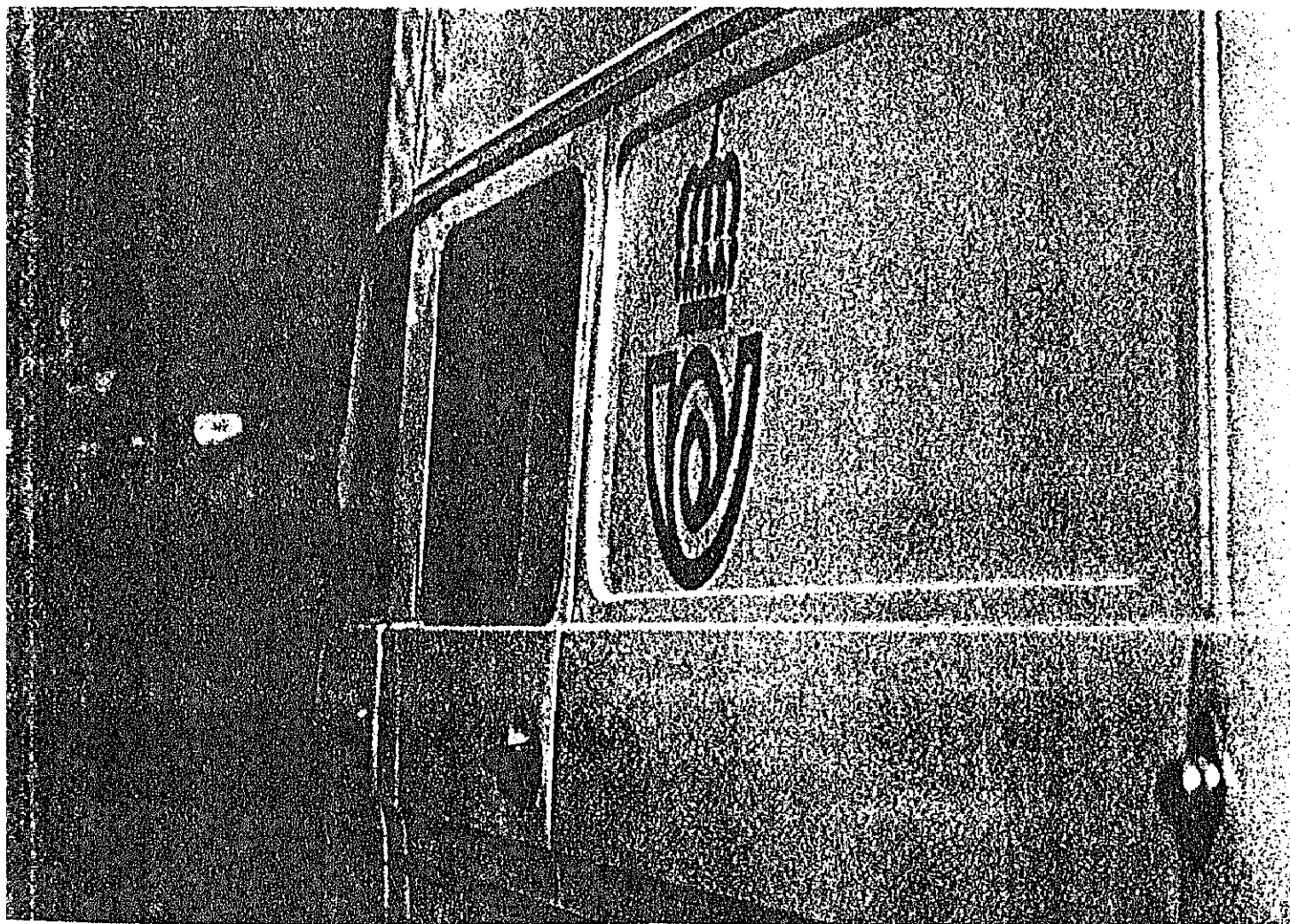


Ediciones Altea
Identidad Visual
1972



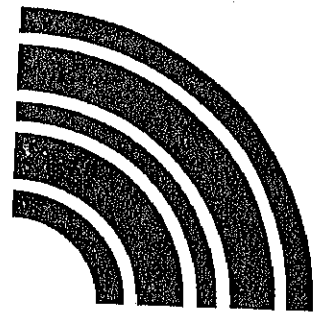
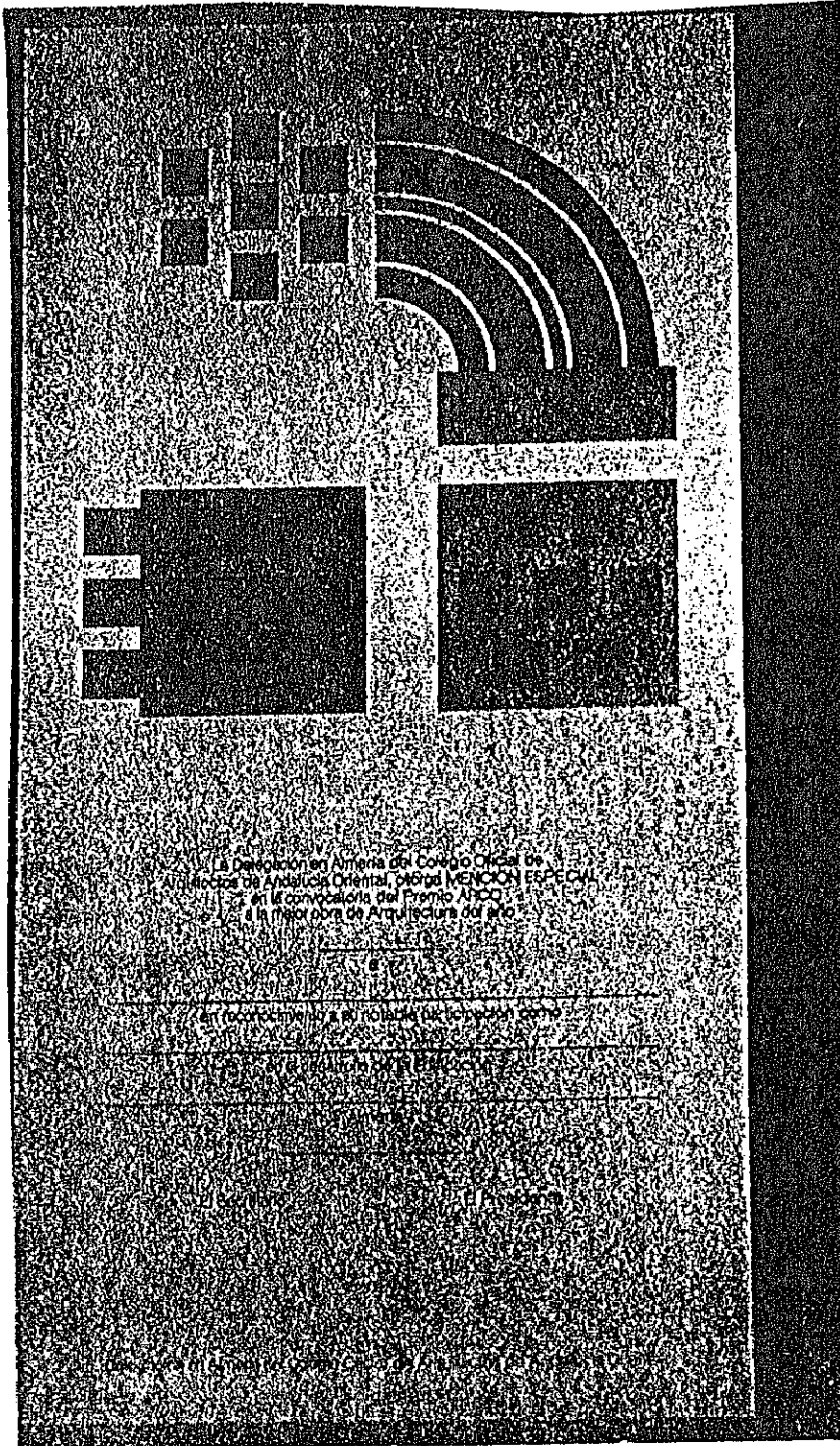


Correos/Caja Postal
 Dirección General de Correos
 y Telecomunicaciones
 Identidad Visual
 1977

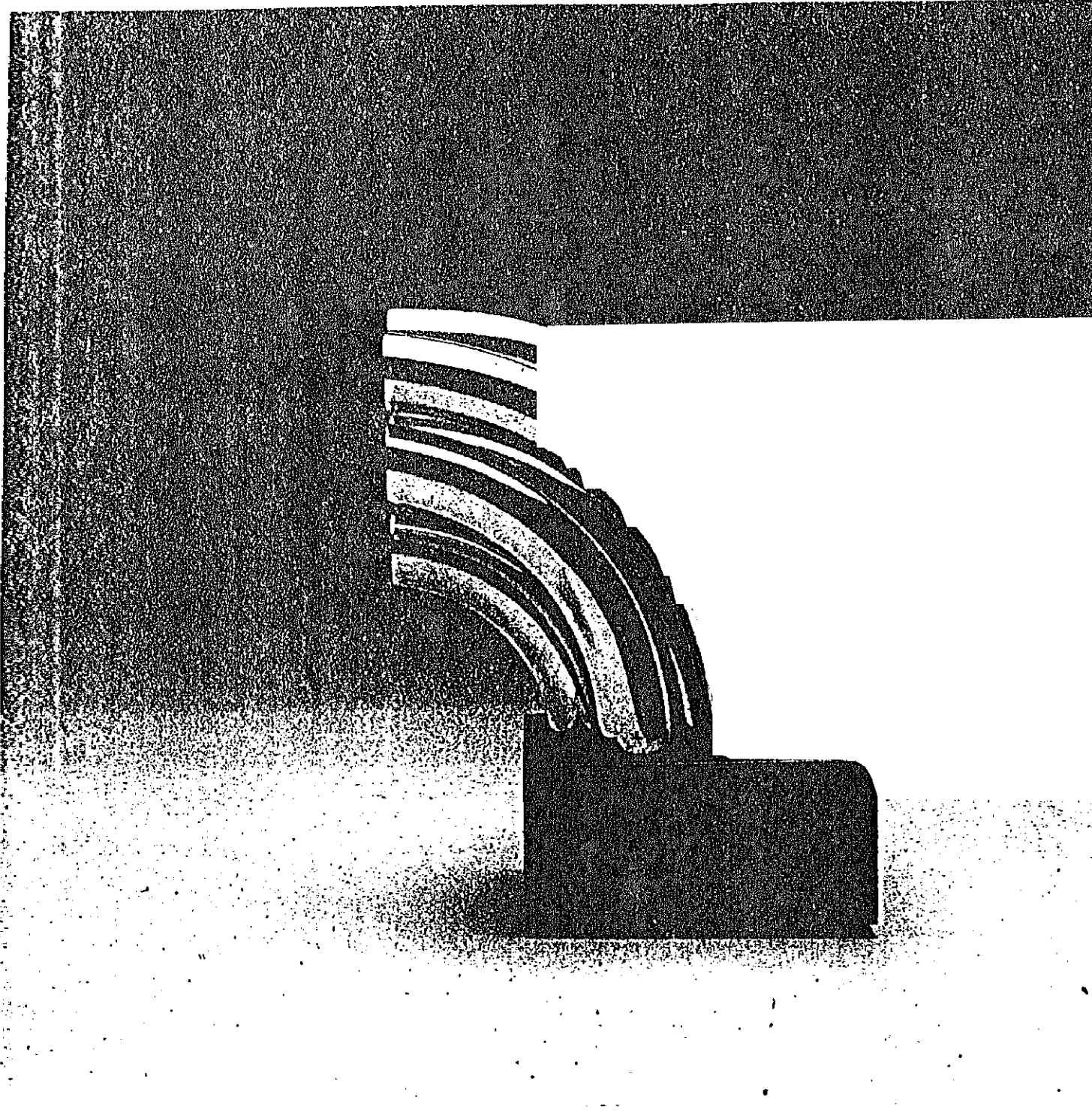






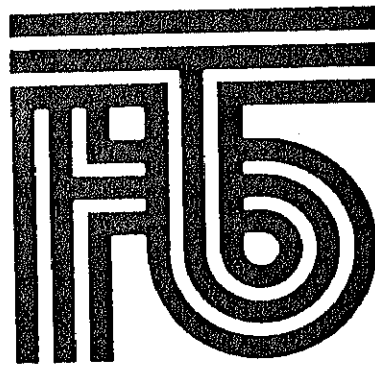
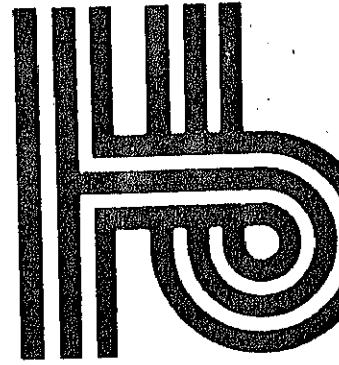
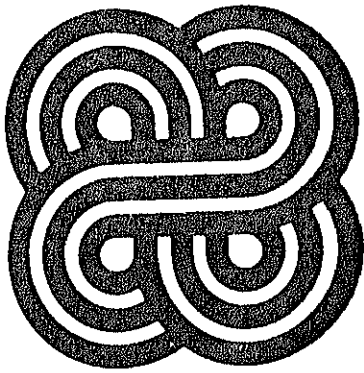


Arco
Premios de Arquitectura
Identidad Visual
1981

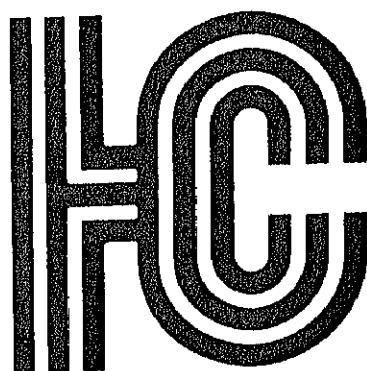


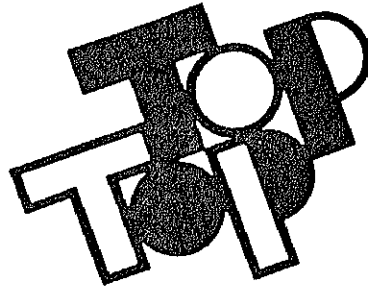


Crisis
Discoteca
Identidad Visual
1982

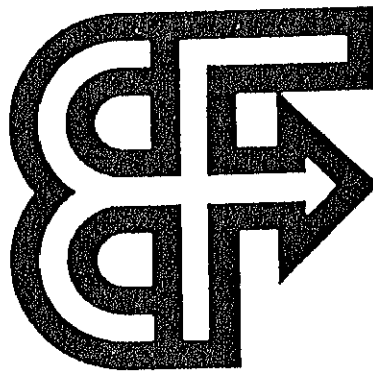


Compañía Hotelera del
Mediterráneo, S.A.
Identidad Visual de la Compañía
y de cada uno de sus hoteles
1971





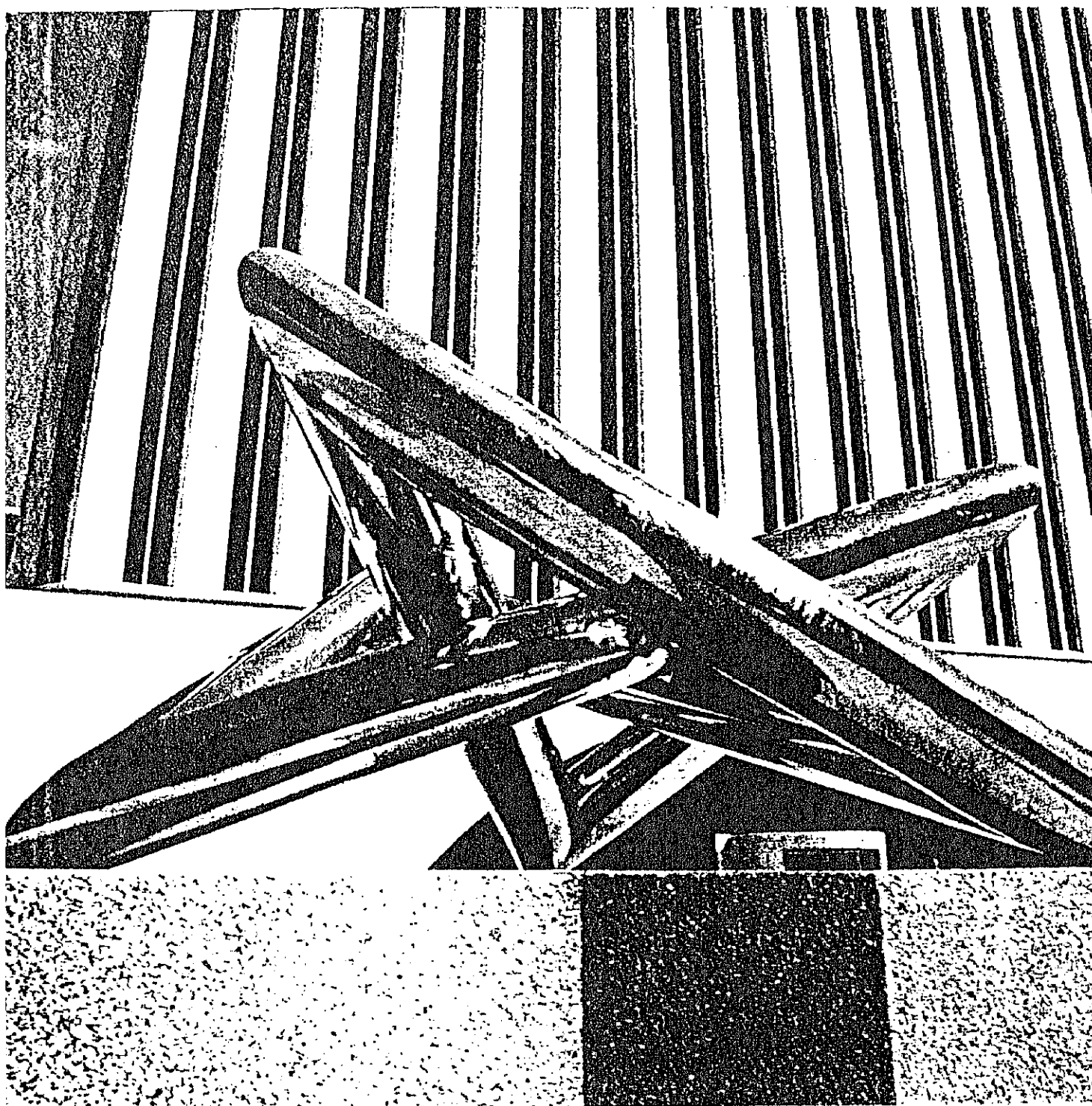
Top Top
Confección de ropa
Identidad Visual
1982



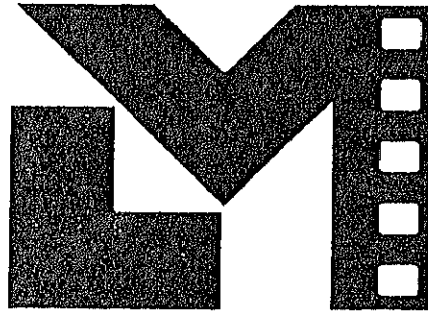
Eco films
Productora cinematográfica
Identidad Visual
1969



Portland Vadderivas
Grupo de empresas
Identidad Visual
1981



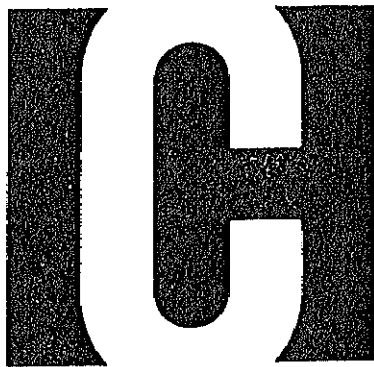
Escultura, Torre Picasso
Madrid



Luis Megino
Producciones cinematográficas
Identidad Visual
1982



Ges
General Española de Seguros
Identidad Visual
1975



Construcciones y Contratas, S.A.
Empresa constructora
Identidad Visual
1988

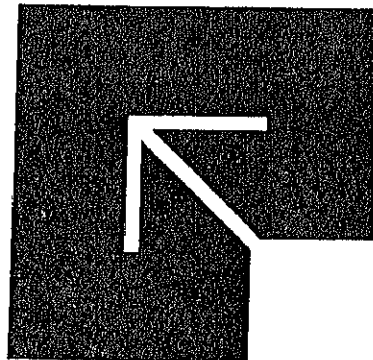
Construcciones
y Contratas SA

Manual de
Identidad Corporativa

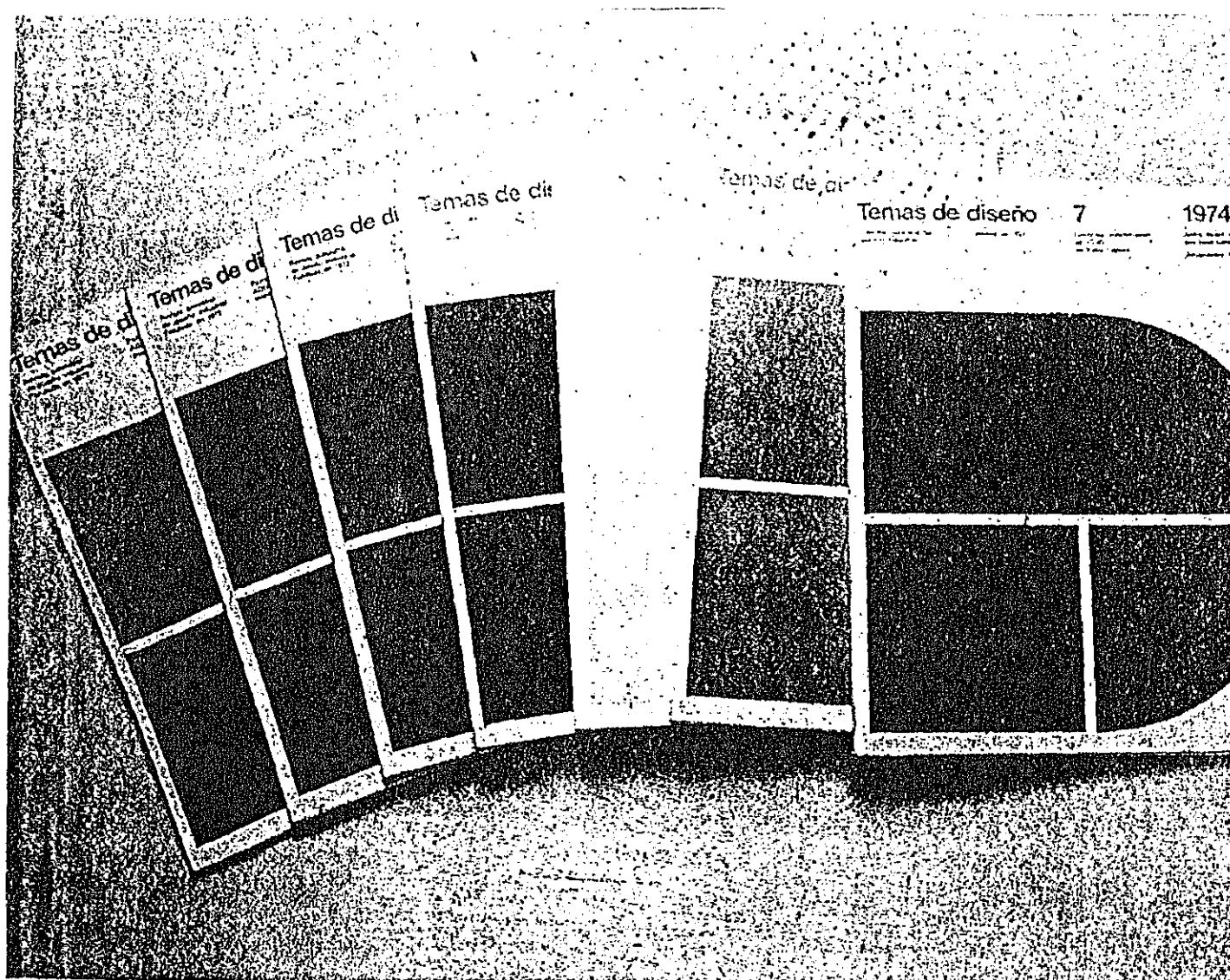
IDE



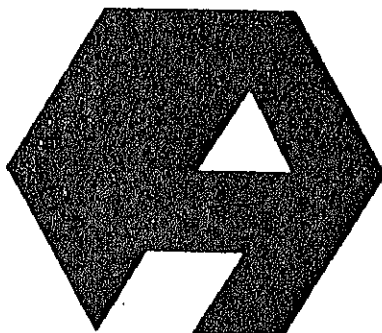
Font Romeu
Restaurante
Identidad Visual
1978



Galería Península
Sala de Arte
Identidad Visual
1973



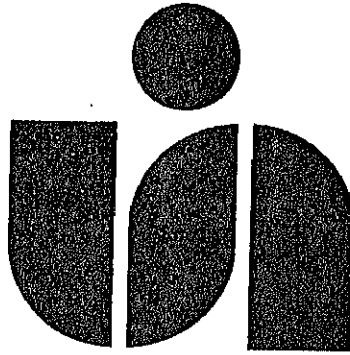
Temas de Diseño
Revista
1973



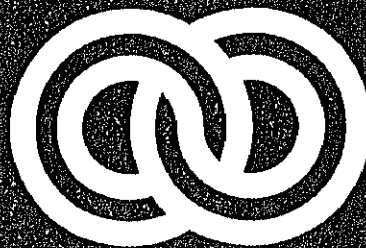
Industrias Aragonesas
Grupo industrial
Identidad Visual
1972



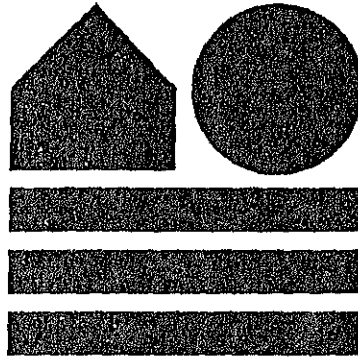
Micrónica
Informática
Identidad Visual
1982



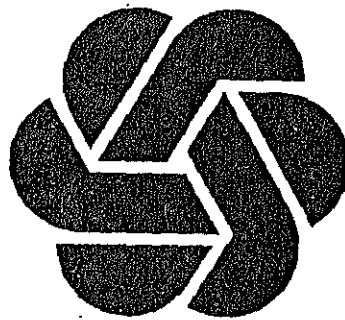
Unión Internacional de Arquitectos
Signo
1981



Fundación ONCE
Servicios de asistencia a
los minusválidos
Identidad Visual
1988



Congreso Internacional de Viviendas
para el Tiempo Libre
Asociación Internacional de
Arquitectos de Interiores
Identidad Visual
1985



Bicentenario USA
Comisión Nacional Española
Identidad Visual
1975

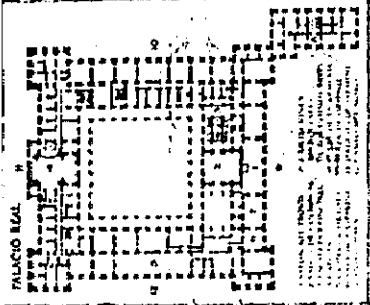


828619

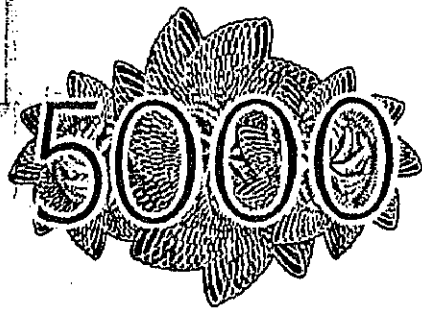
BANCO
DE
ESPAÑA

*Para el honor y para la gloria
según el orden, tal y como
se legitima, y tal y como, en la
a la memoria del hombre europeo*

Francisco II



CO MIL
pesetas



Sistema de Billetes
Banco de España
1978



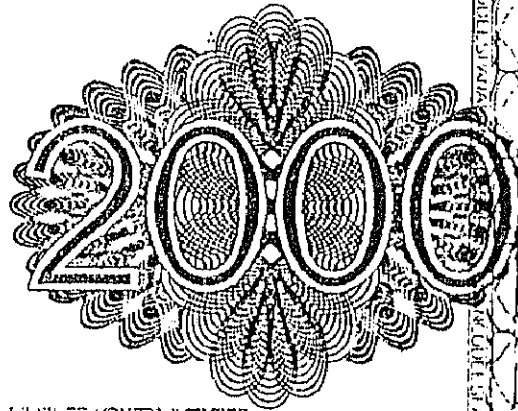
ABRIR CONTINUACIÓN DOCUMENTACIÓN ...





ABRIR DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

1S6024552



Inclina
Cartel para un filme
1978



Una producción Incine. Campesino Industrial Cinematográfico, S. A.

LA ESCOPETA NACIONAL

Un film de Luis G. Berlanga

con (por orden alfabético)

Rafael Alanco
Luis Escobar
Antonio Ferrández

Ignacio González
José Luis López Vázquez
Andrés Mejía

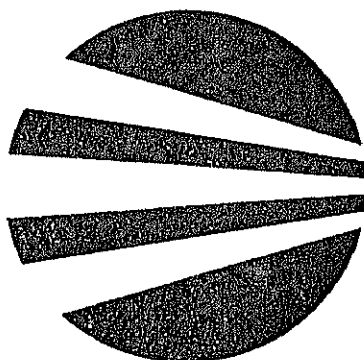
Fotografía: Carlos Suárez

Concha Montes
Mónica Randall
Bárbara Rey
José Bazzler "Sala"

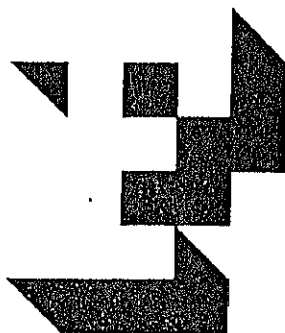
Productor ejecutivo:
Alfredo Matos

Lily Salas
Amparo Soler Leal
Rosana Tamarit

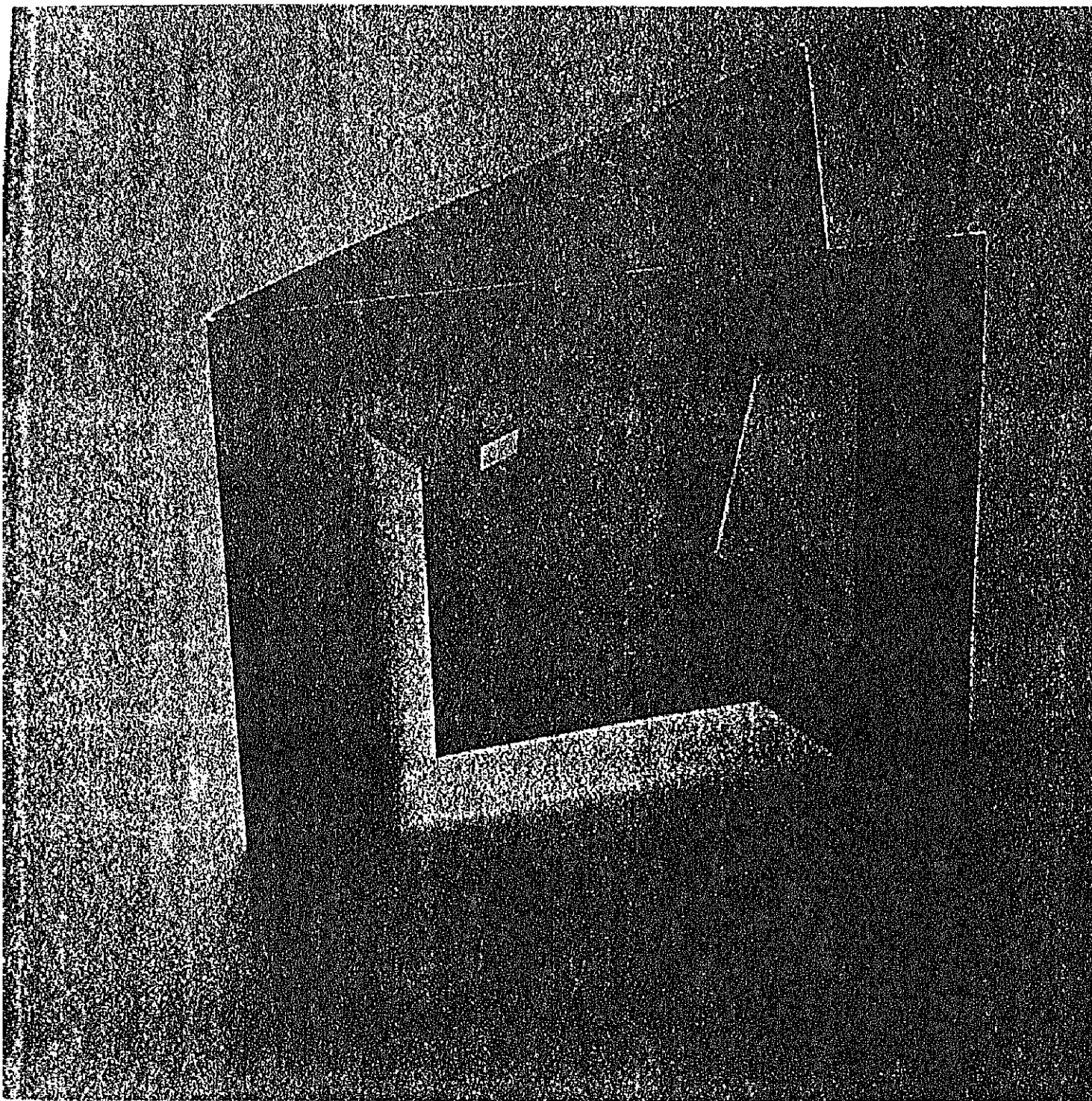
Argumento y guion:
Luis G. Berlanga y Rafael A.



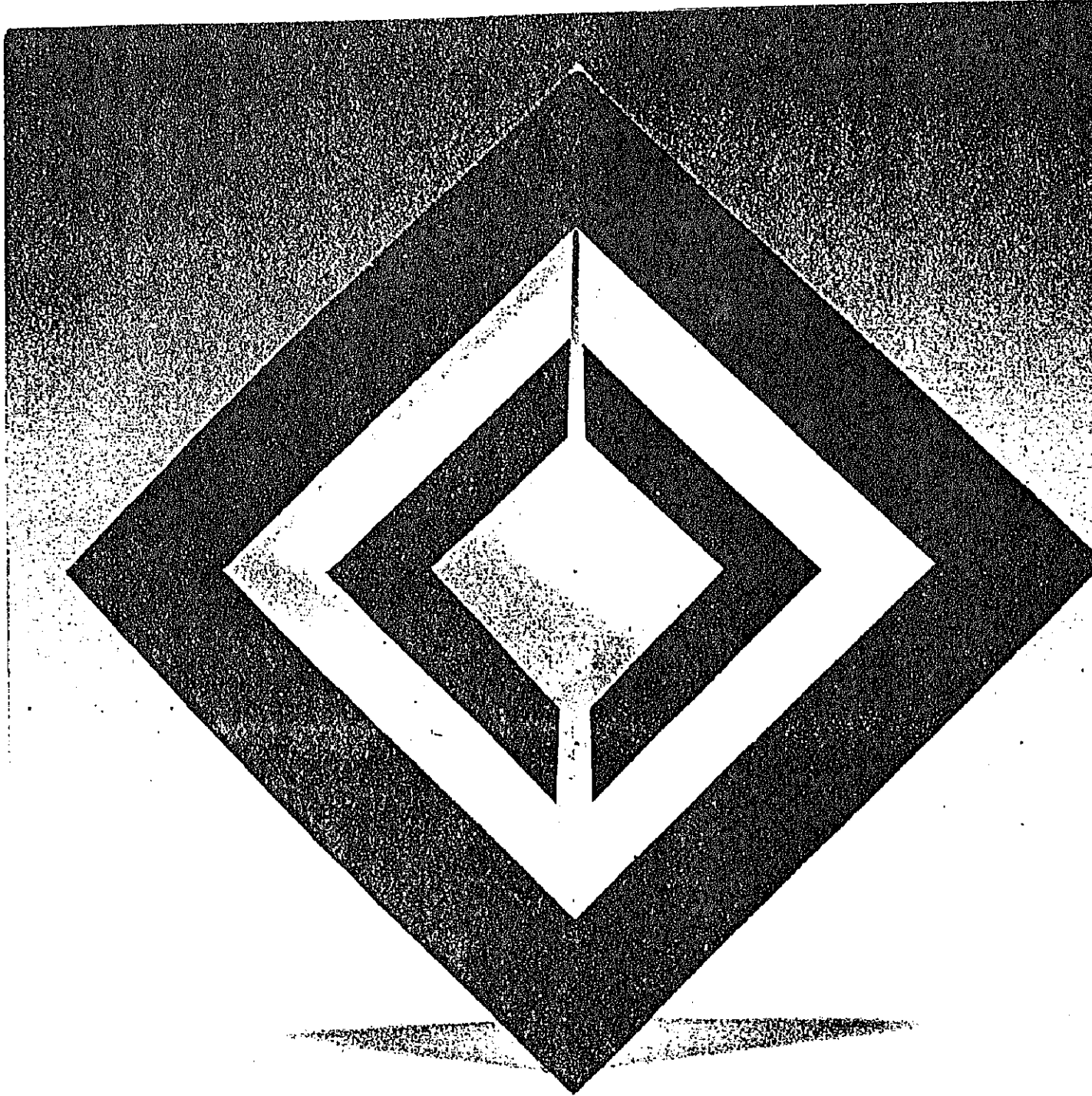
Red Eléctrica de España, S.A.
Identidad Visual
1987

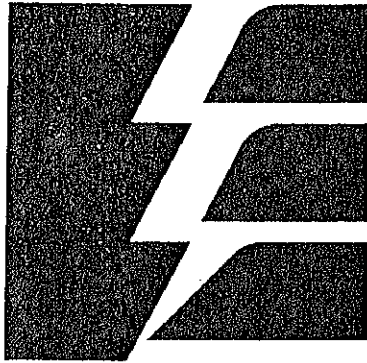


Fademesa
Fundición de Arte
Identidad Visual
1986



Hintrade
Felicitación de Navidad
1969

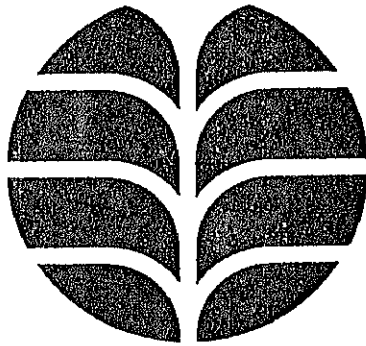




Endesa
Empresa Nacional de Electricidad
Identidad Visual
1988



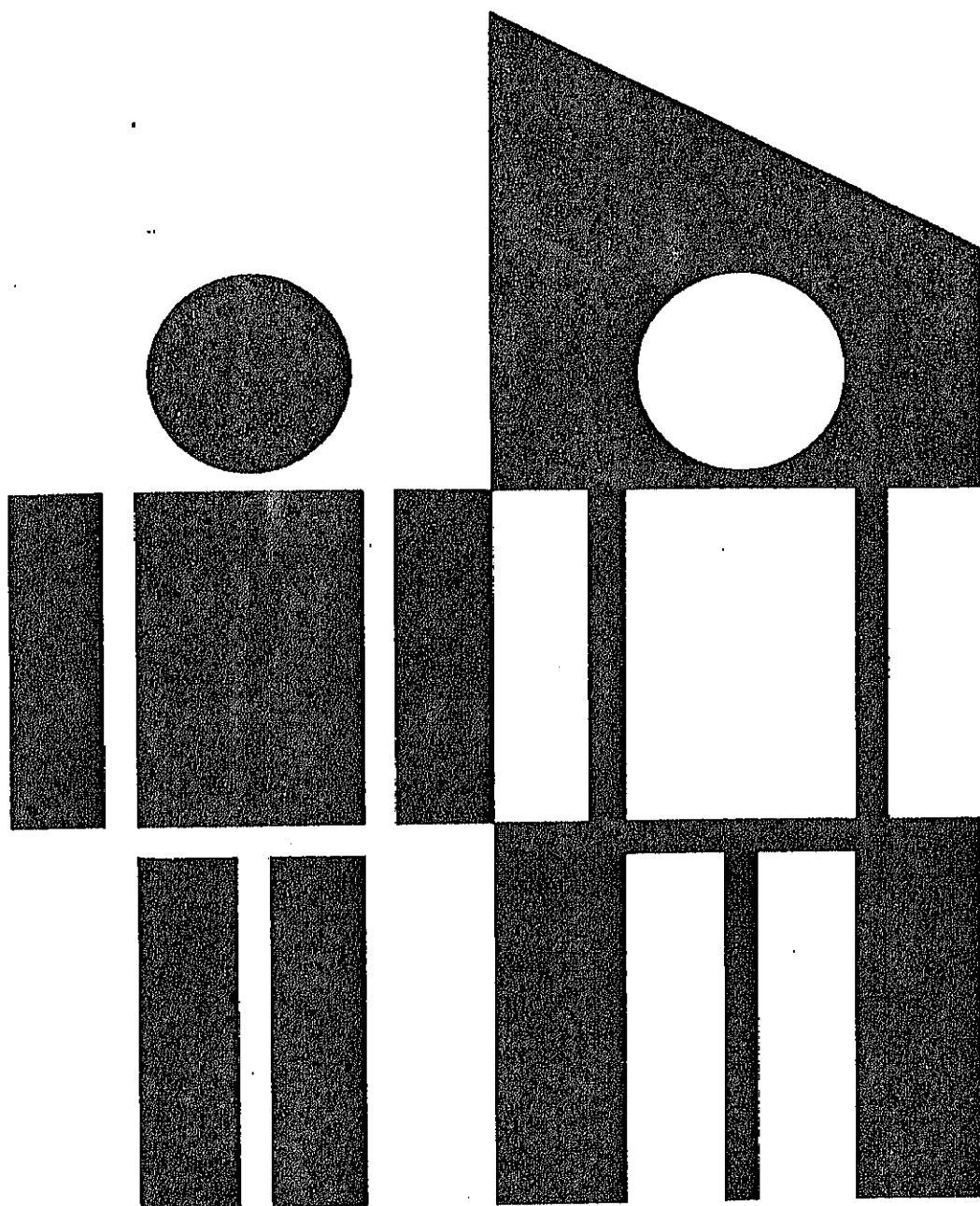
Ter
Tren Expreso Regional
Renfe
Identidad Visual
1989



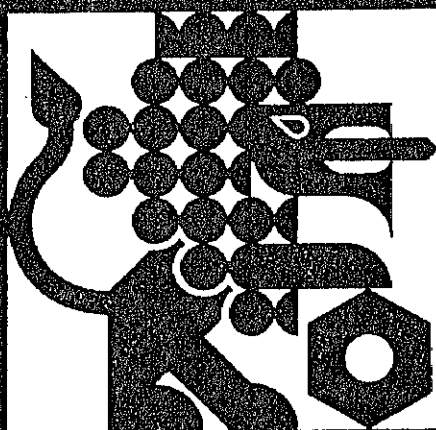
La Berzosa
Urbanización Residencial
Identidad Visual
1976



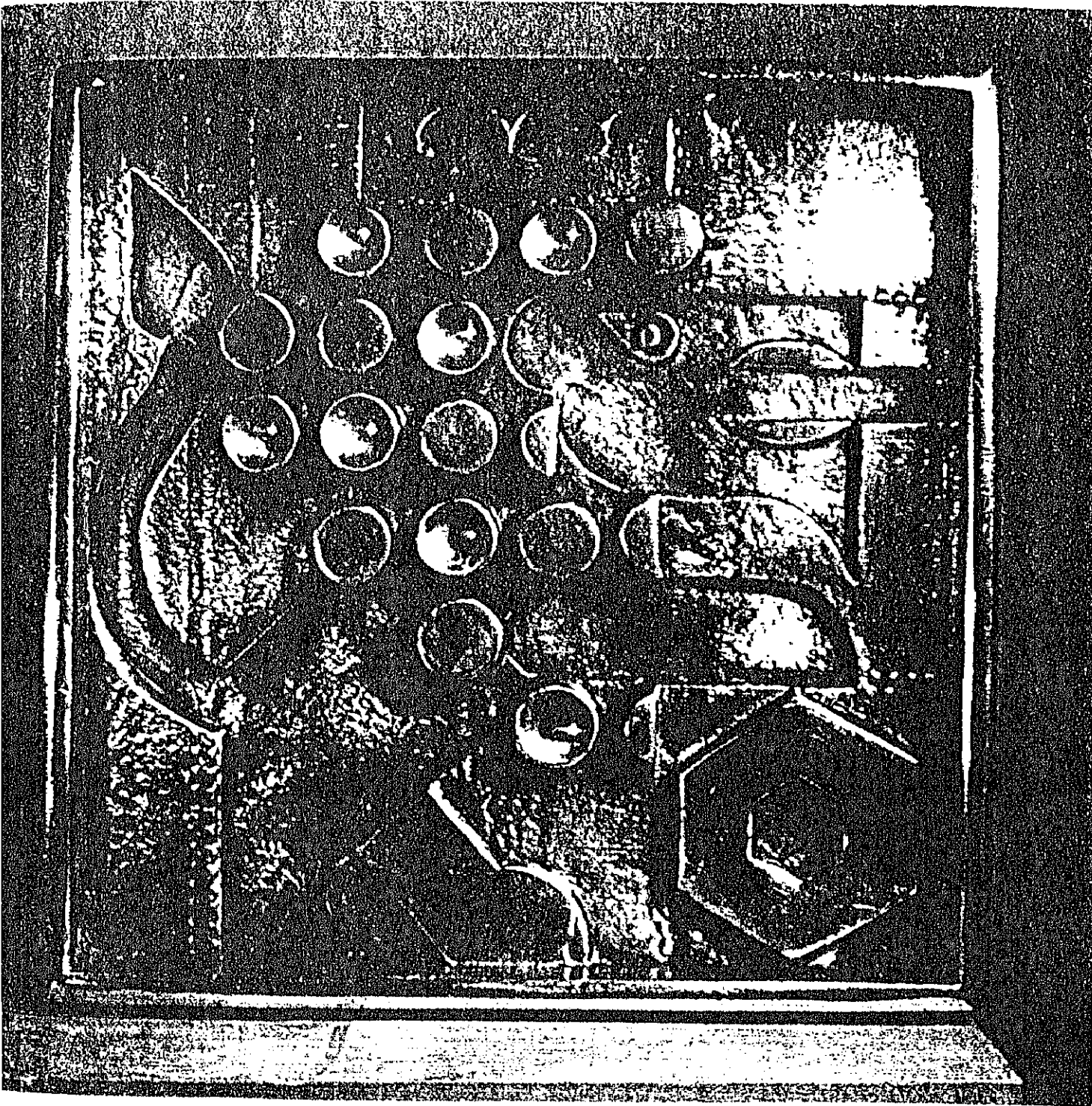
Consultores de Comunicación
y Dirección
Asesores de Empresas
Identidad Visual
1988

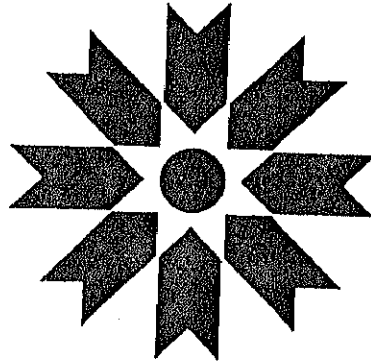


Congreso Internacional de Viviendas
para el Tiempo Libre
Asociación Internacional de
Arquitectos de Interiores
Identidad Visual
1985

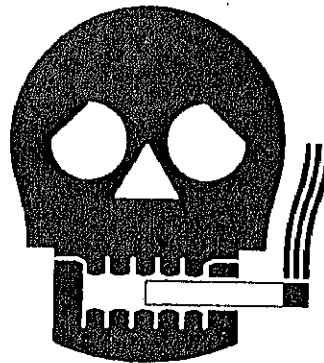


Banco Industrial de León
Identidad Visual
1972

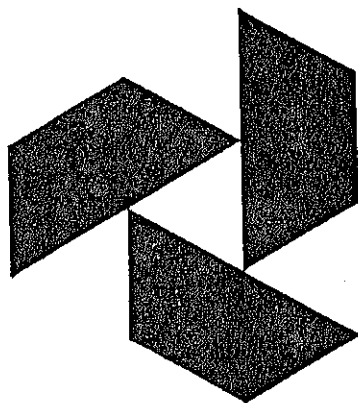




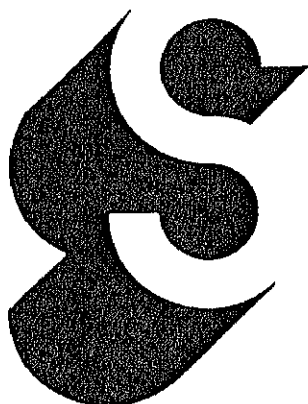
Inisolar
Instituto Nacional de Industria
Identidad Visual
1980



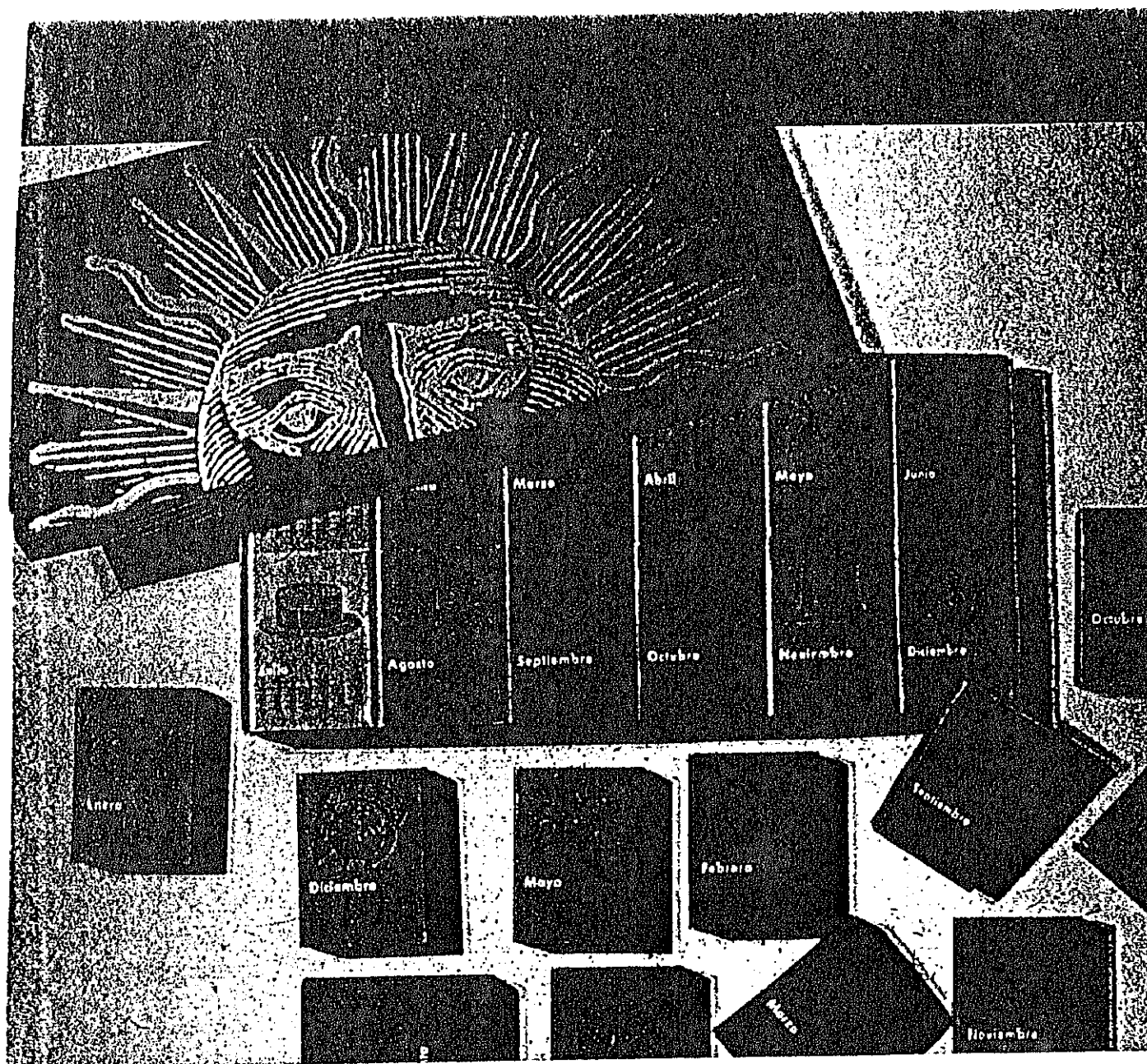
Campaña Antitabaco
Dirección General de la
Seguridad Social
Símbolo
1978



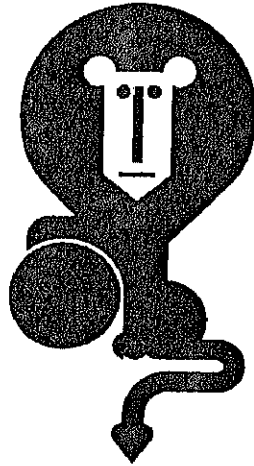
Radio El País
Identidad Visual
1984



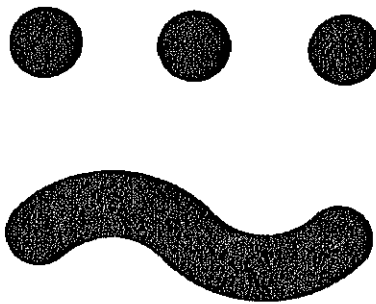
Sésamo
Bar
Identidad Visual
1982



Fósforos del Pirineo S.A.
Serie de Envases
1968



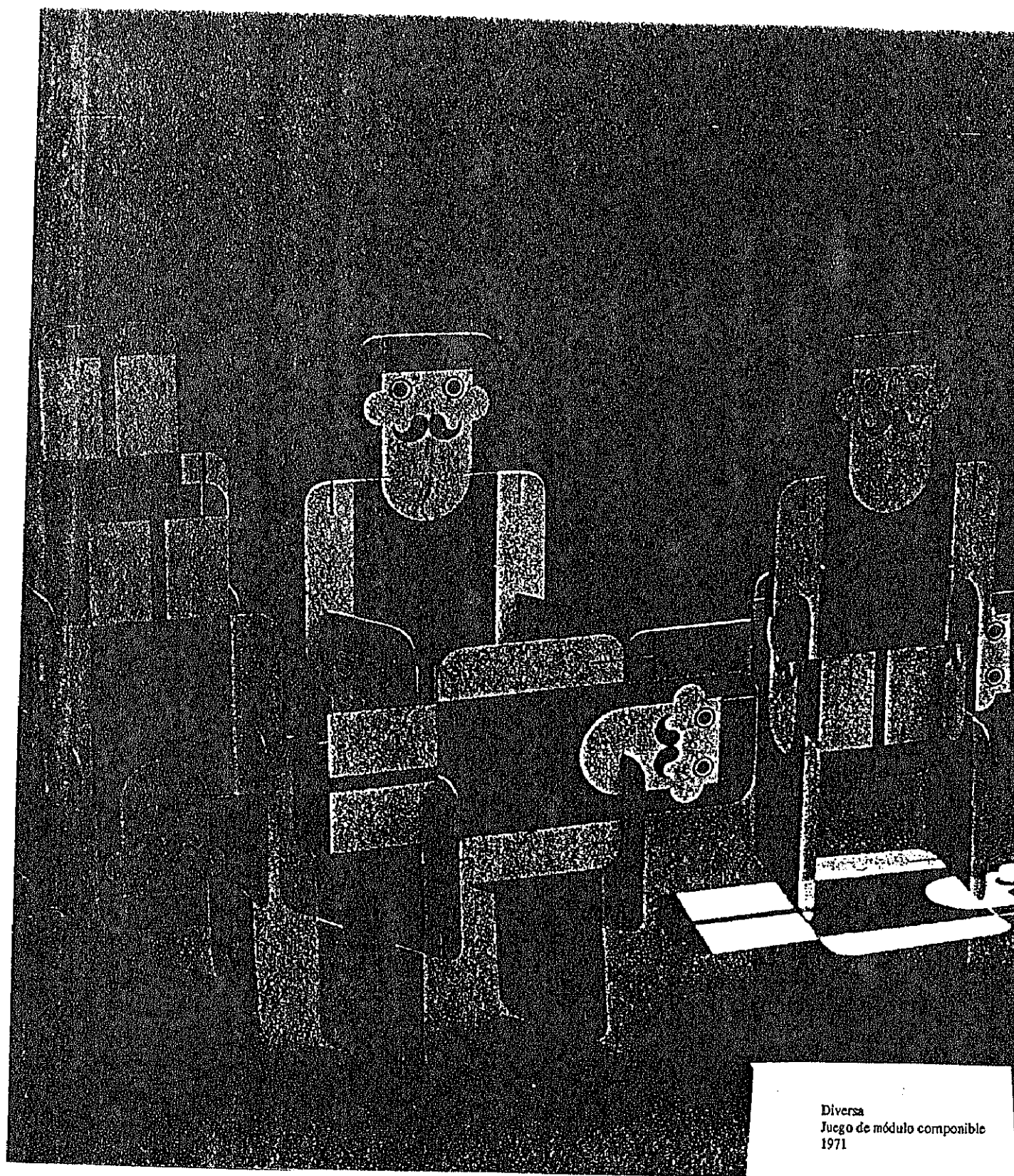
Bolín
Fábrica de bolígrafos
Identidad Visual
1964



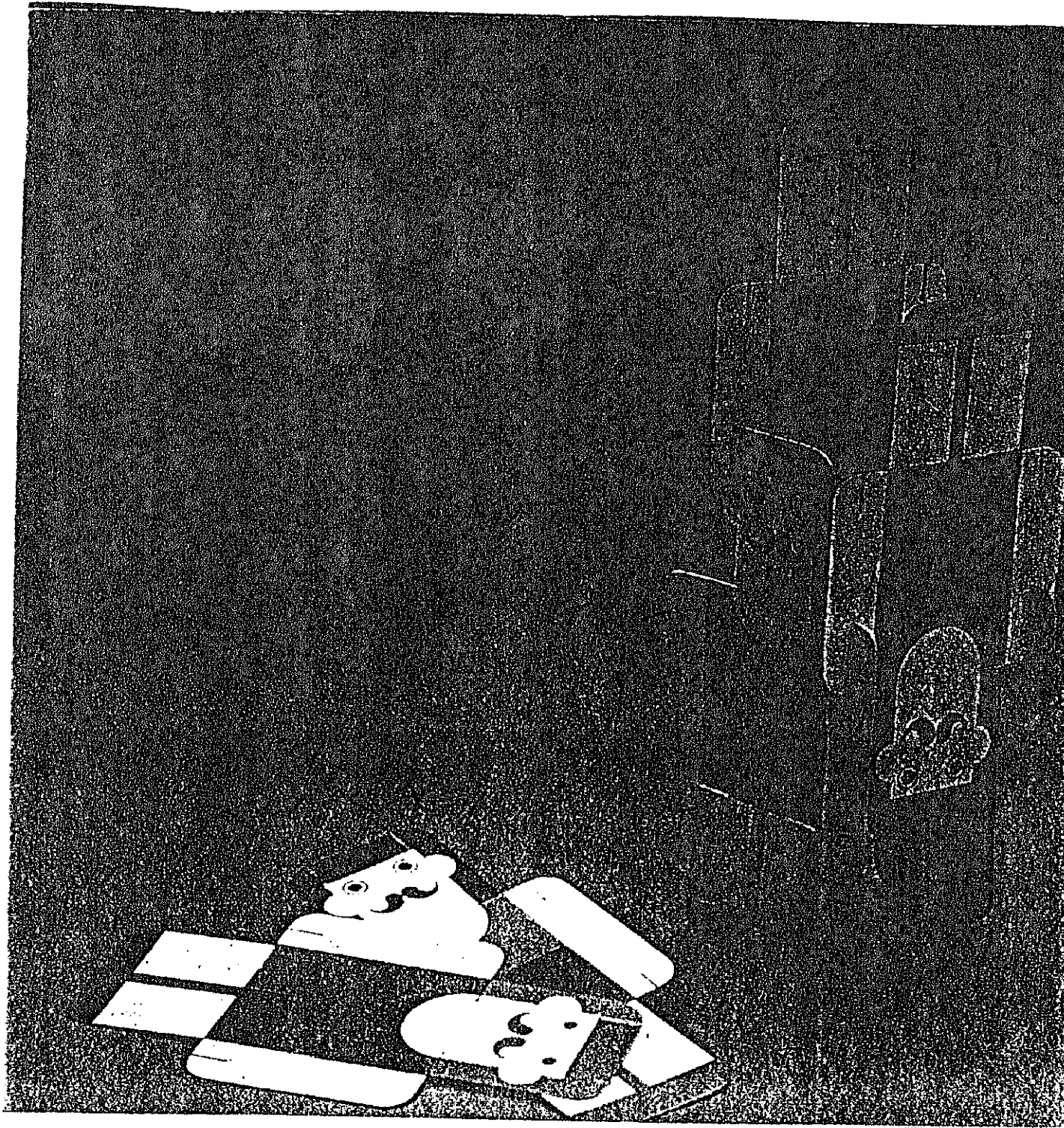
Tilde
Grupo de Teatro
Identidad Visual
1986

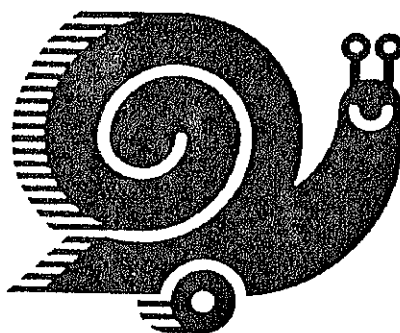


Laboratorios Alter
Identidad Visual y envase
para un medicamento
1973

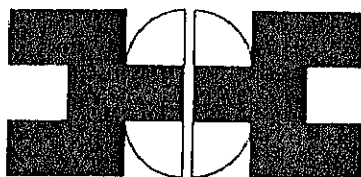


Diversa
Juego de módulo componible
1971





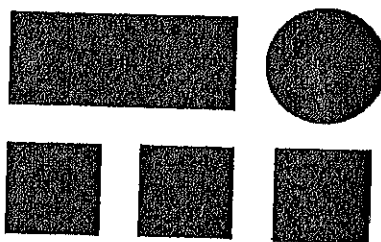
Seida Caravanas
Identidad Visual
1974



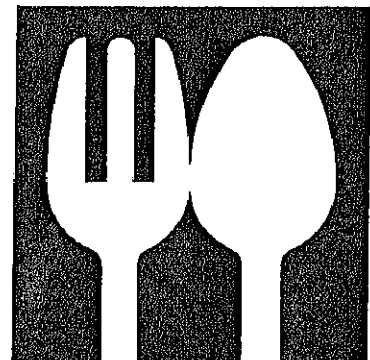
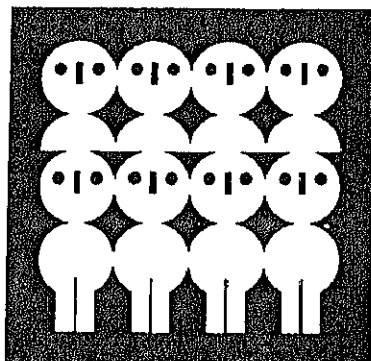
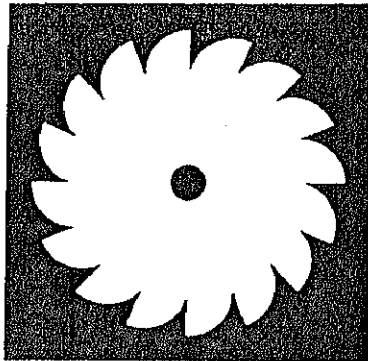
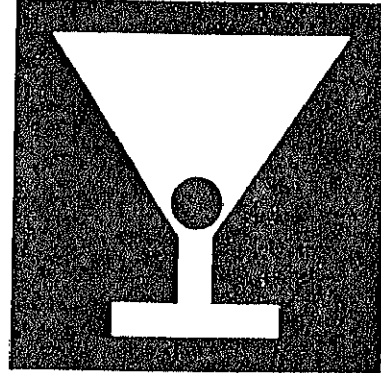
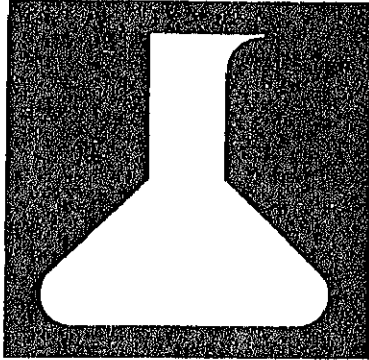
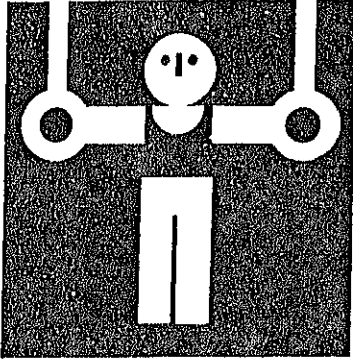
Huarte y Compañía
Empresa Constructora
Identidad Visual
1967



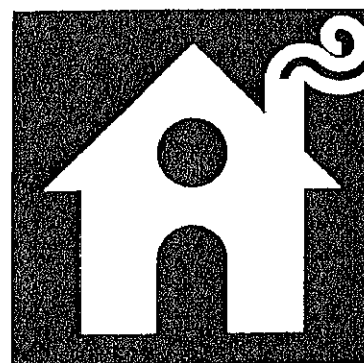
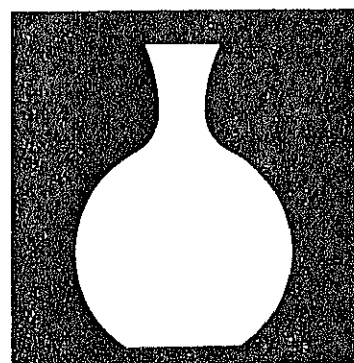
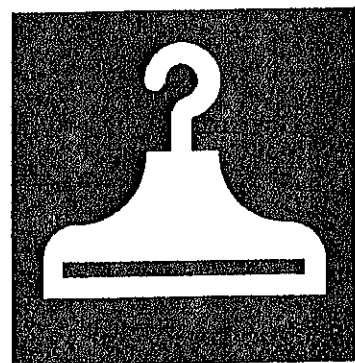
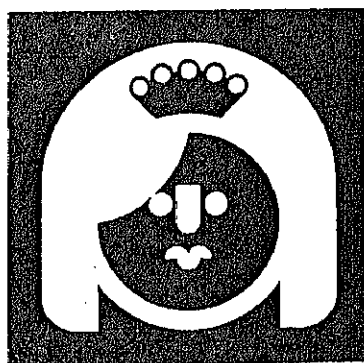
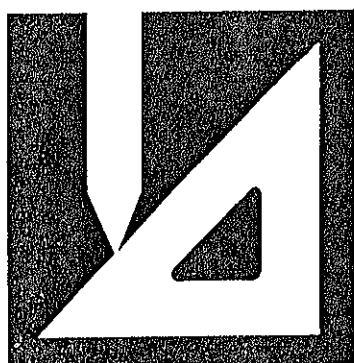
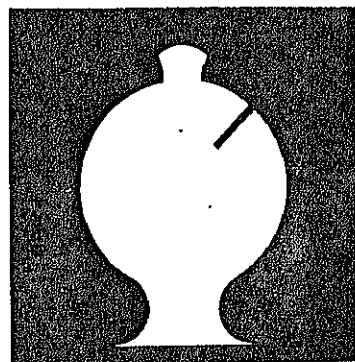
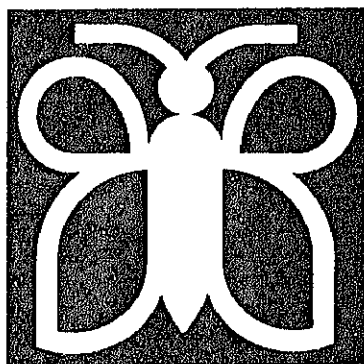
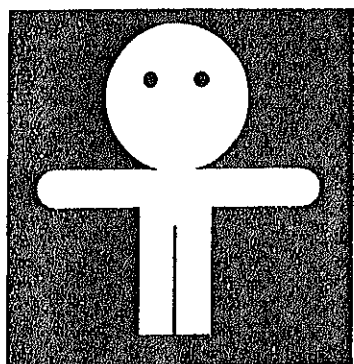
Copa Fernández Ochoa
Campeonato de Esquí
Compañía Coca Cola de
España, S.A.
Identidad Visual
1979

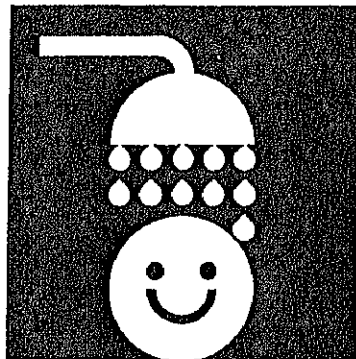
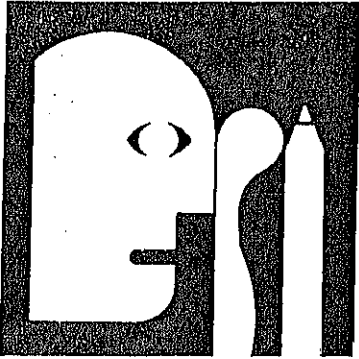
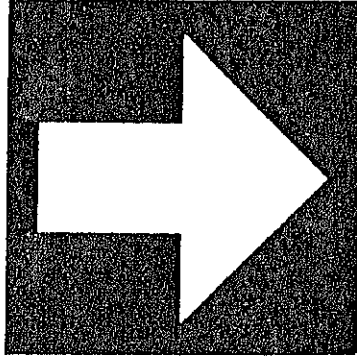
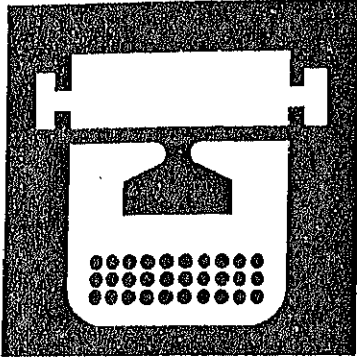


Tack Ibérica
Producción de audiovisuales
Identidad Visual
1979



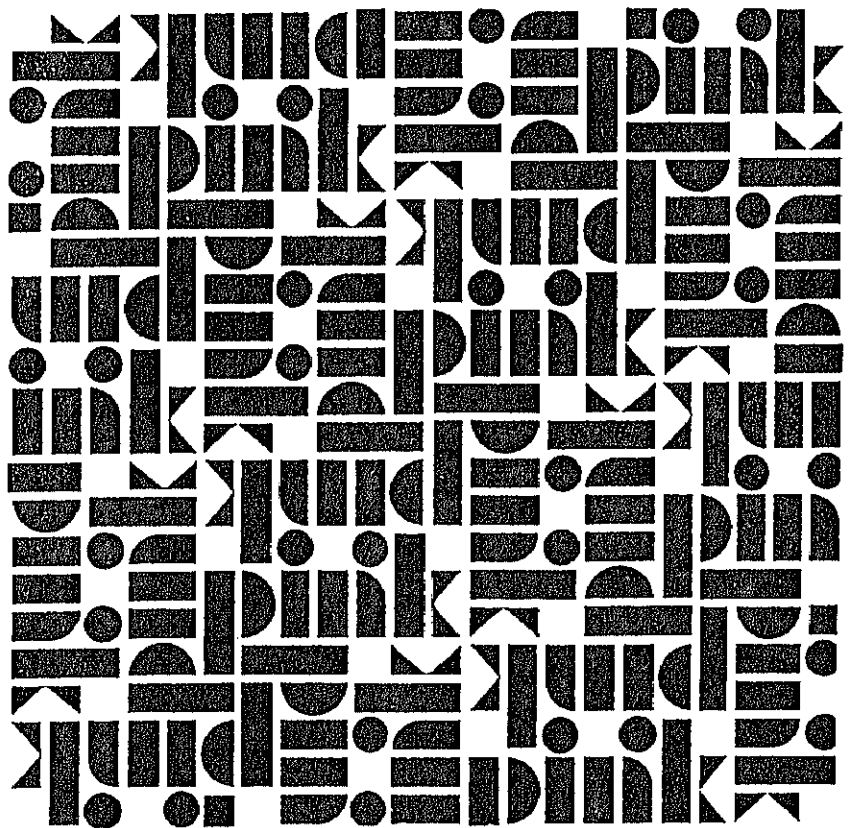
Universidades Laborales
Ministerio de Trabajo
Sistema de pictogramas
1968



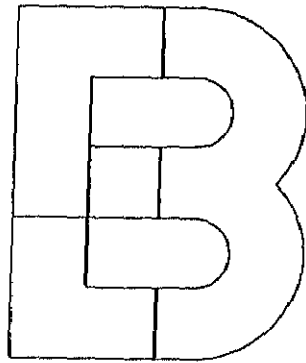
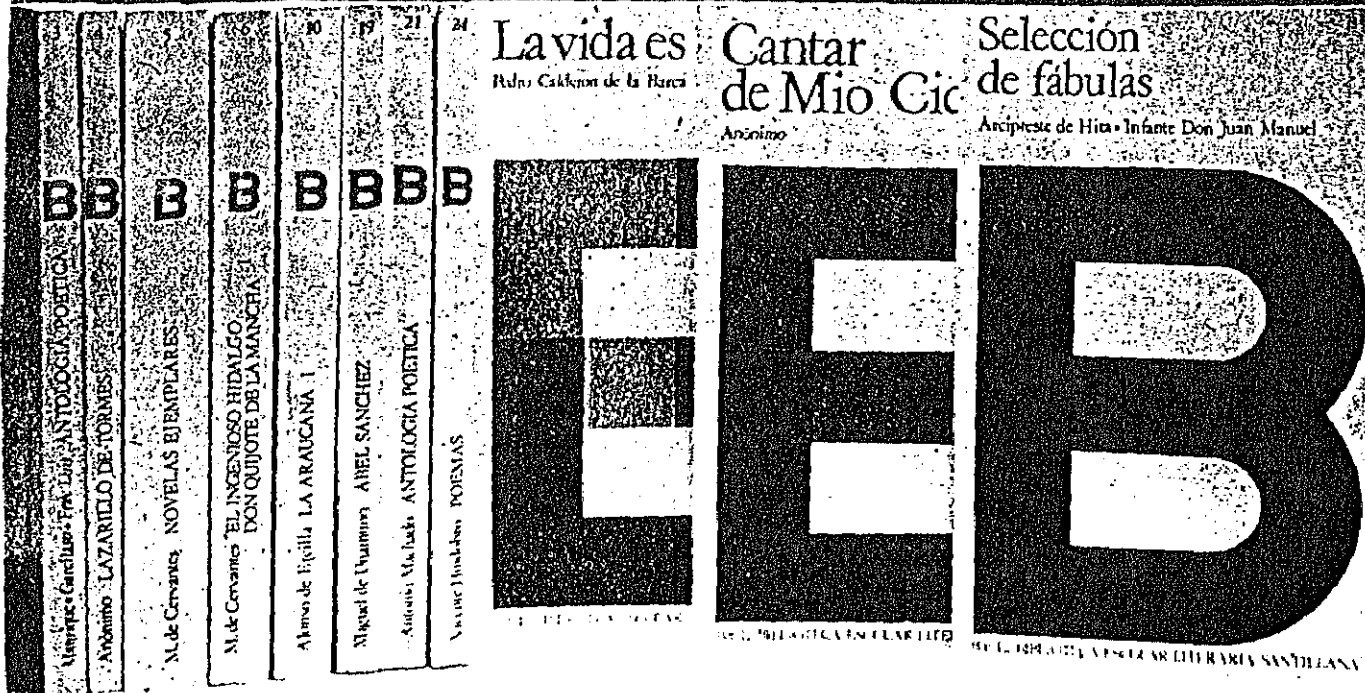


pink

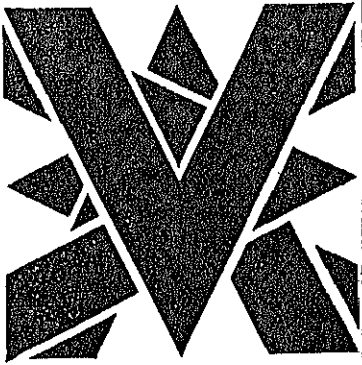
Pink
Merchandising
Identidad Visual
1983



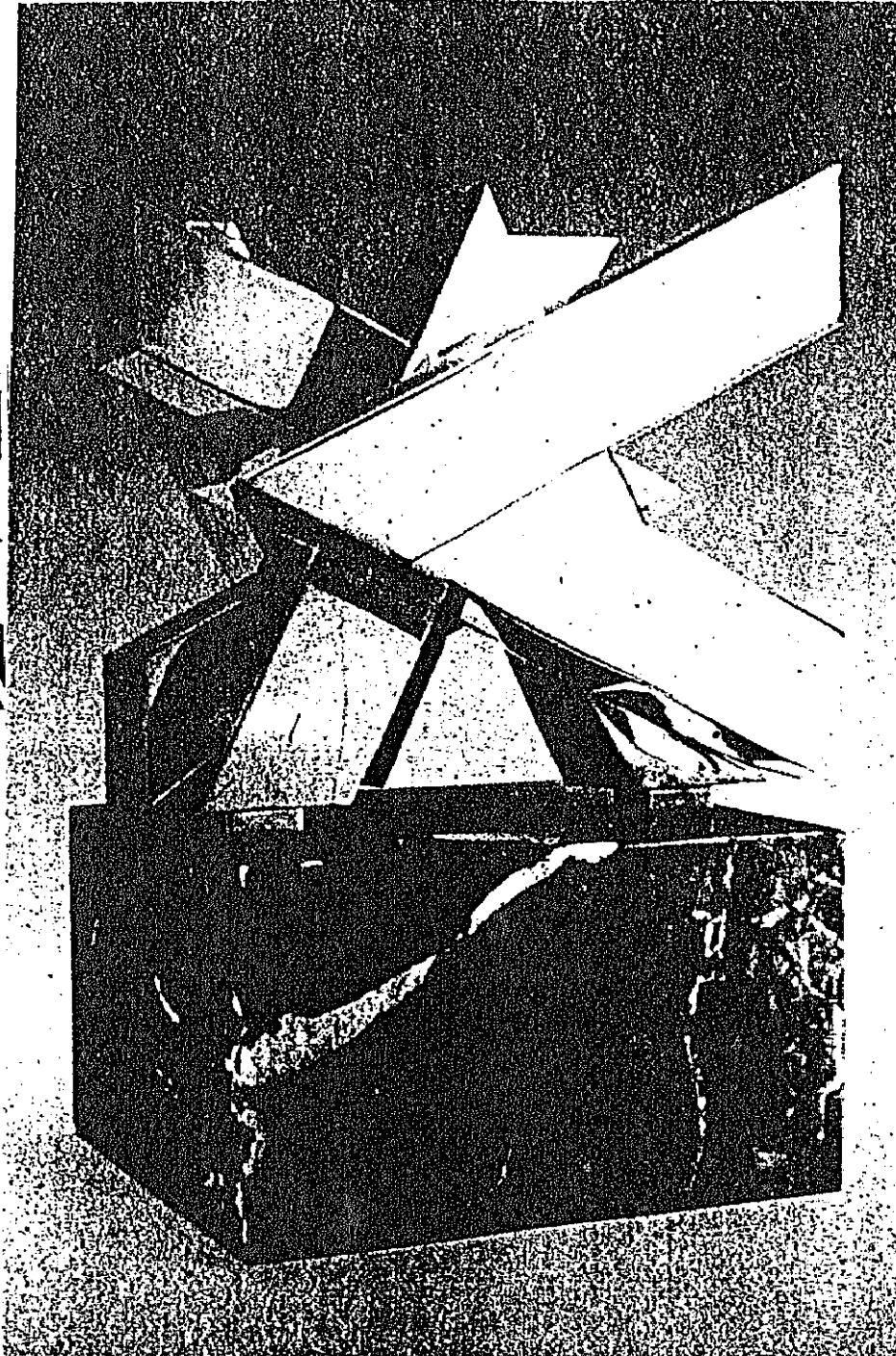
Pink, S.A.
Campaña de Merchandising
1984

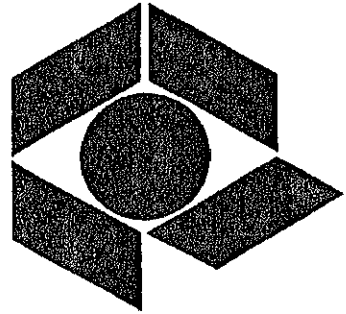
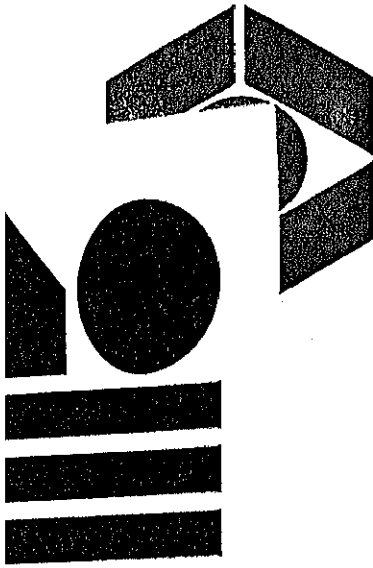


Bel
Biblioteca Escolar Literaria
Editorial Santillana
Identidad Visual y
Diseño de la Colección
1975



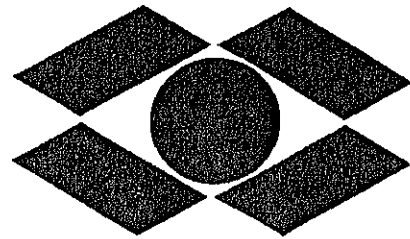
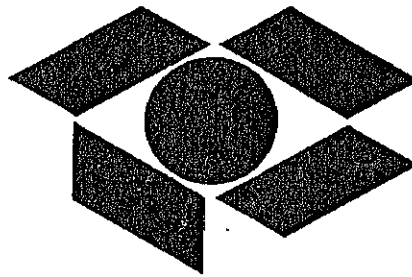
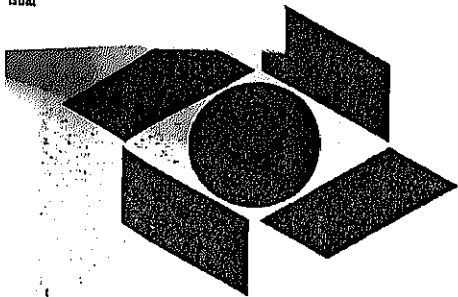
Grupo Banco de Vizcaya
Identidad Visual y
escultura/Signo
1975

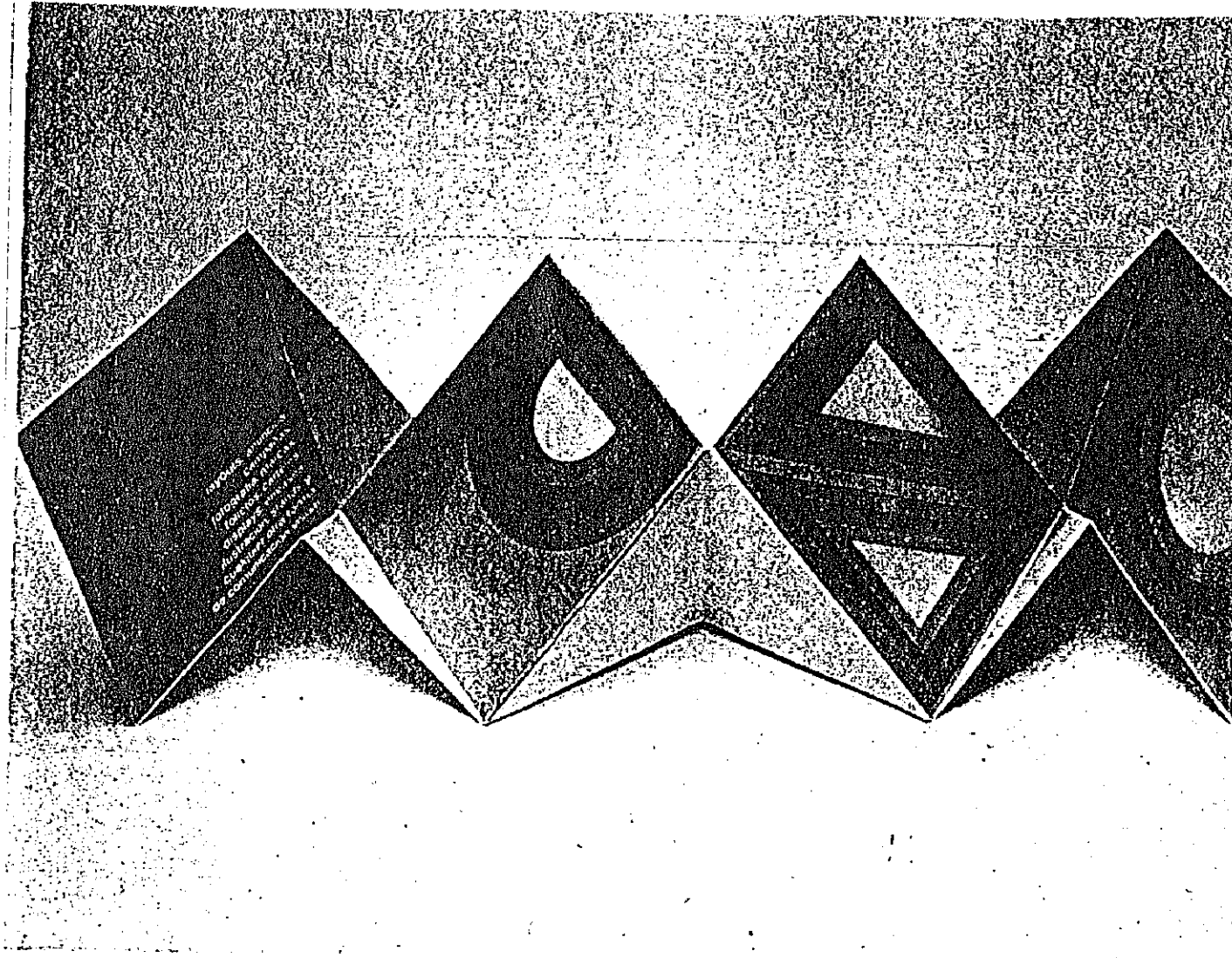




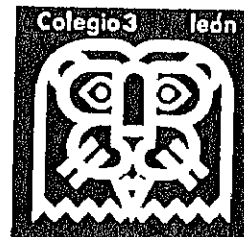
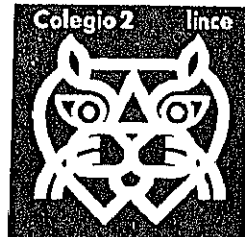
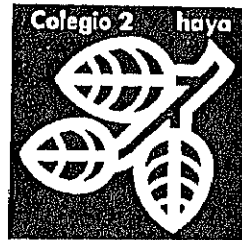
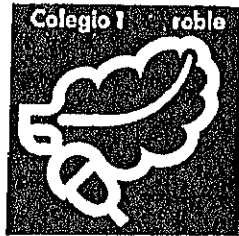
Televisión Española
Primera Cadena
Identidad Visual
1981

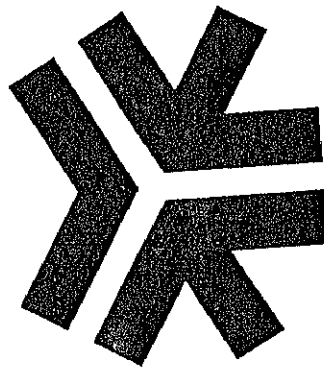
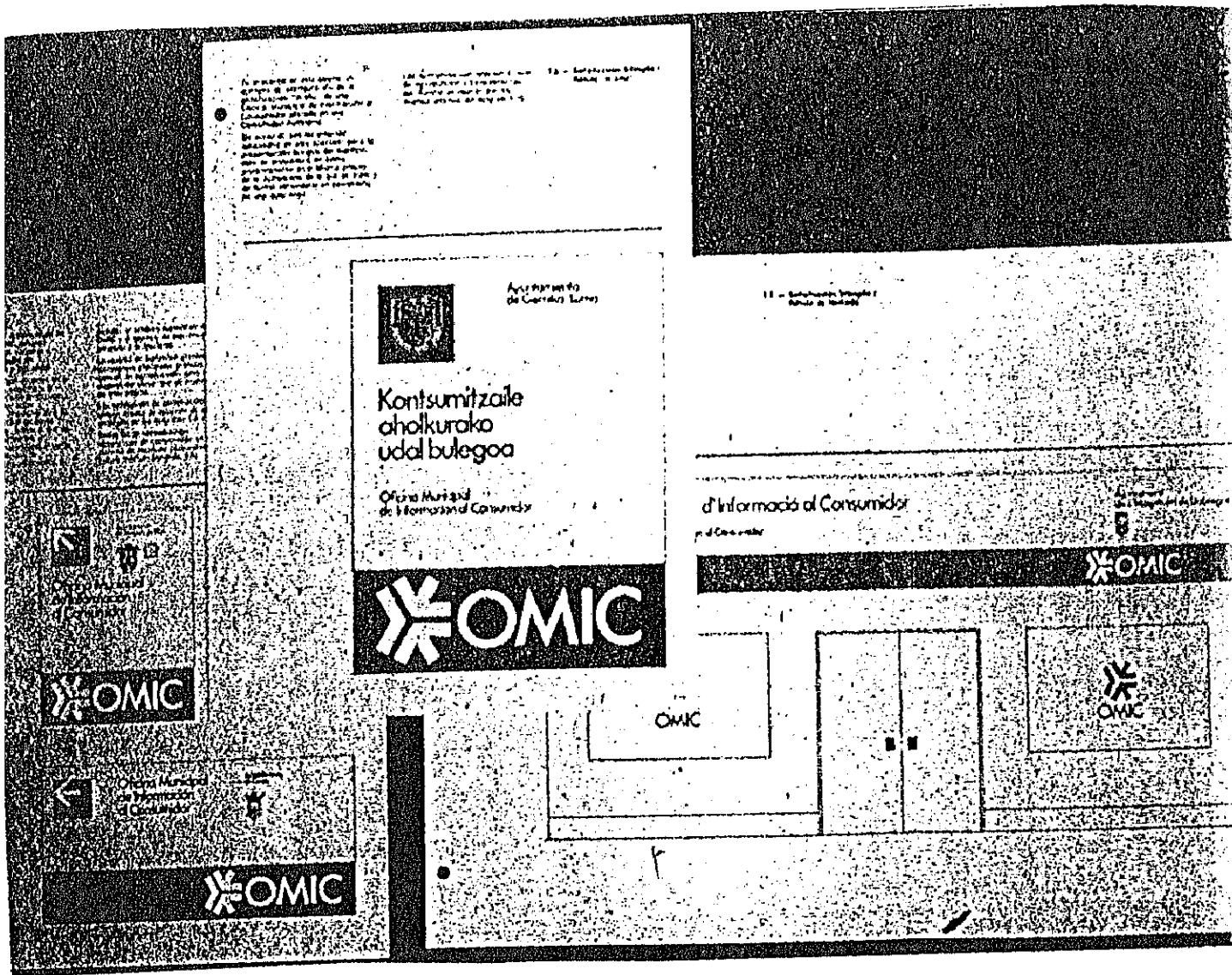
Internacional de Viviendas
Libre
Internacional de
Interiores
Visual



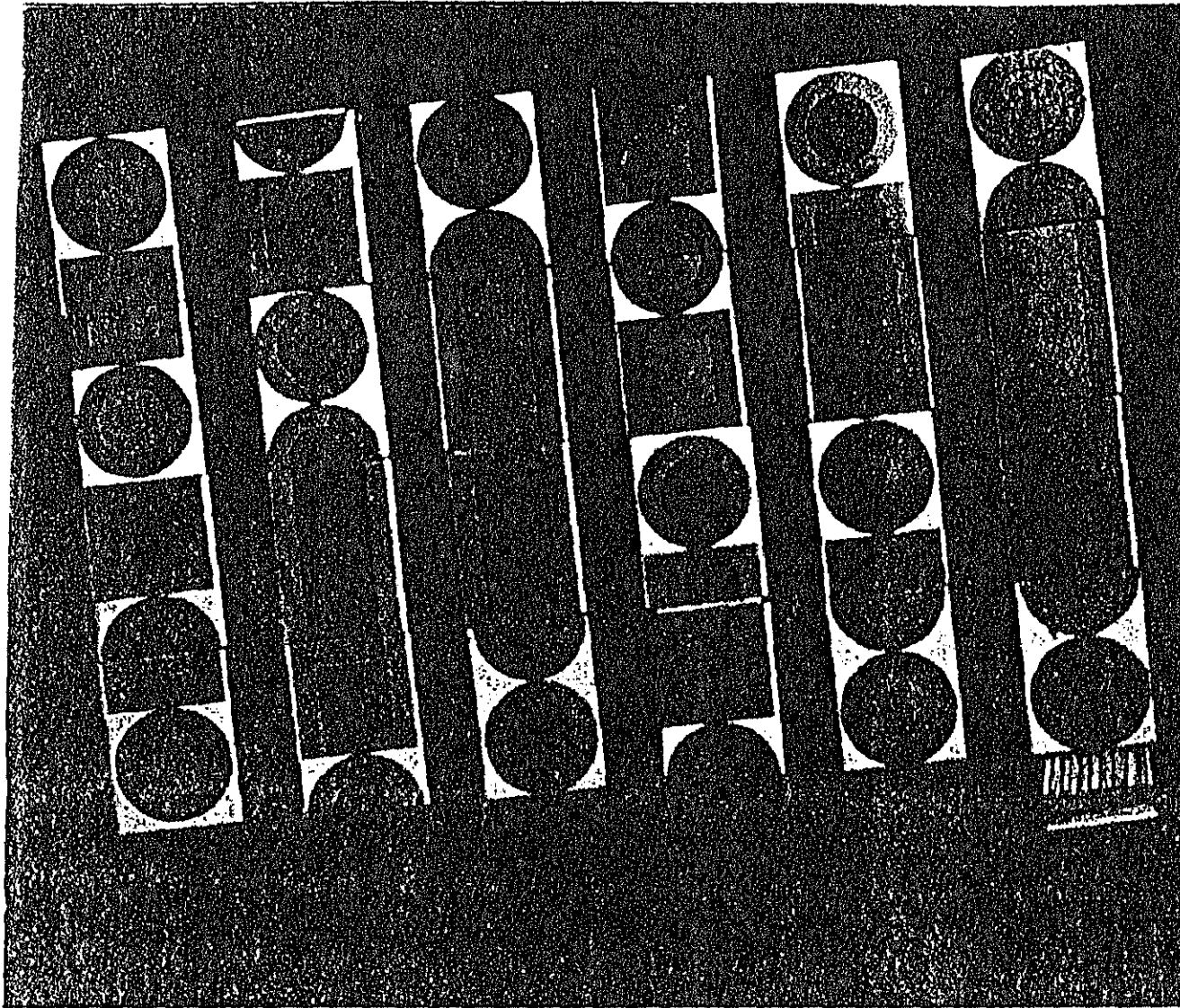


Cruz Novillo + Olmos
Promoción Personal
1964

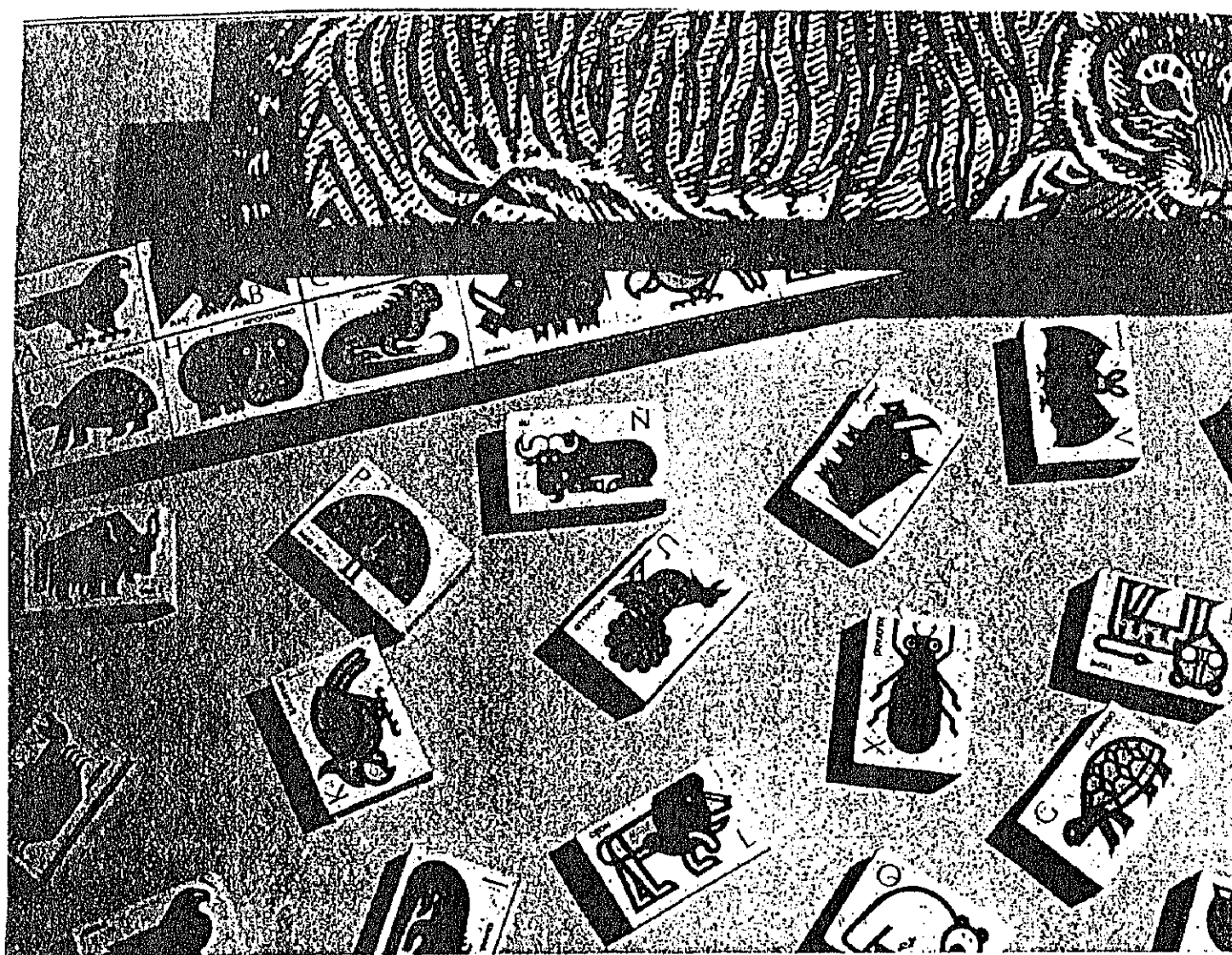




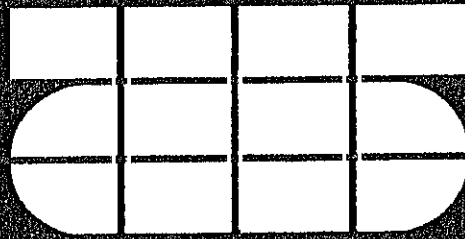
OMIC
Oficinas Municipales de
Información al Consumidor
Ministerio de Sanidad y Consumo
Identidad Visual
1986



Fósforos del Pirineo S.A.
Serie de Envases
1968



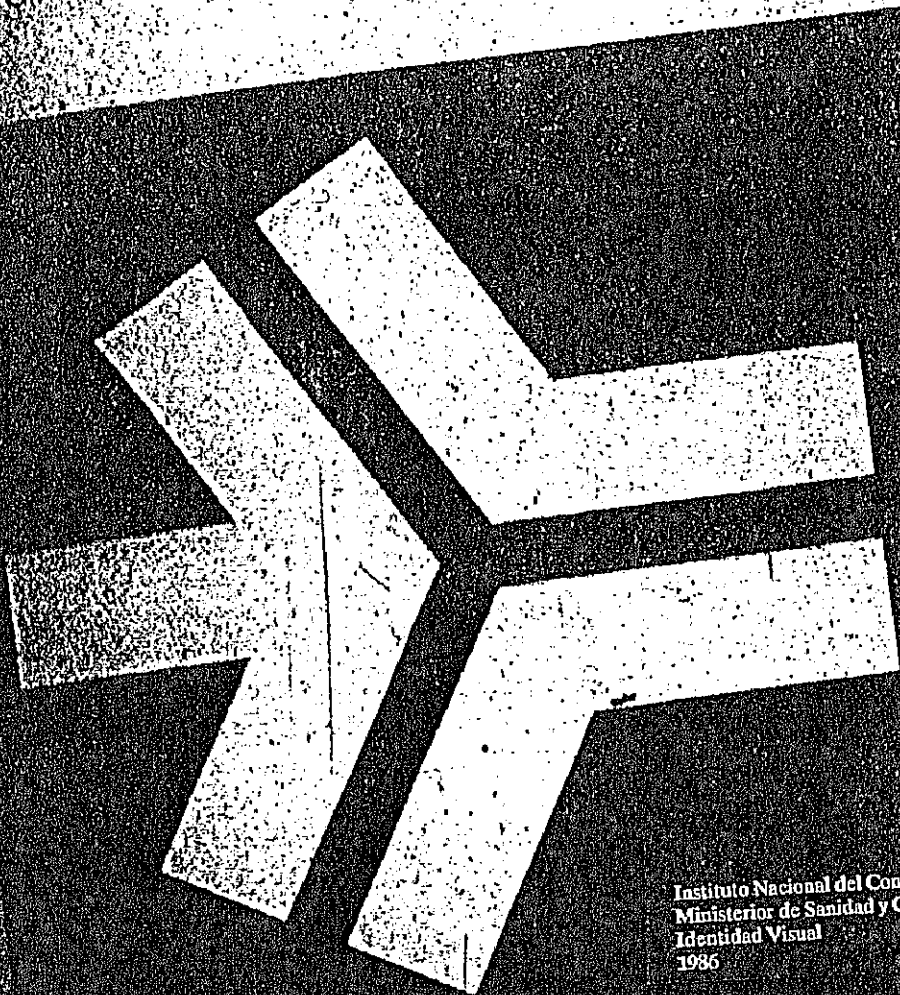
Fósforos del Pirineo S.A.
Serie de Envases
1968



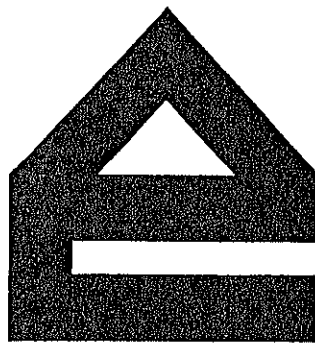
a5
Estudio de arquitectura
Identidad Visual
1970

Manual de Identidad
Corporativa

INSTITUTO NACIONAL
DEL CONSUMO

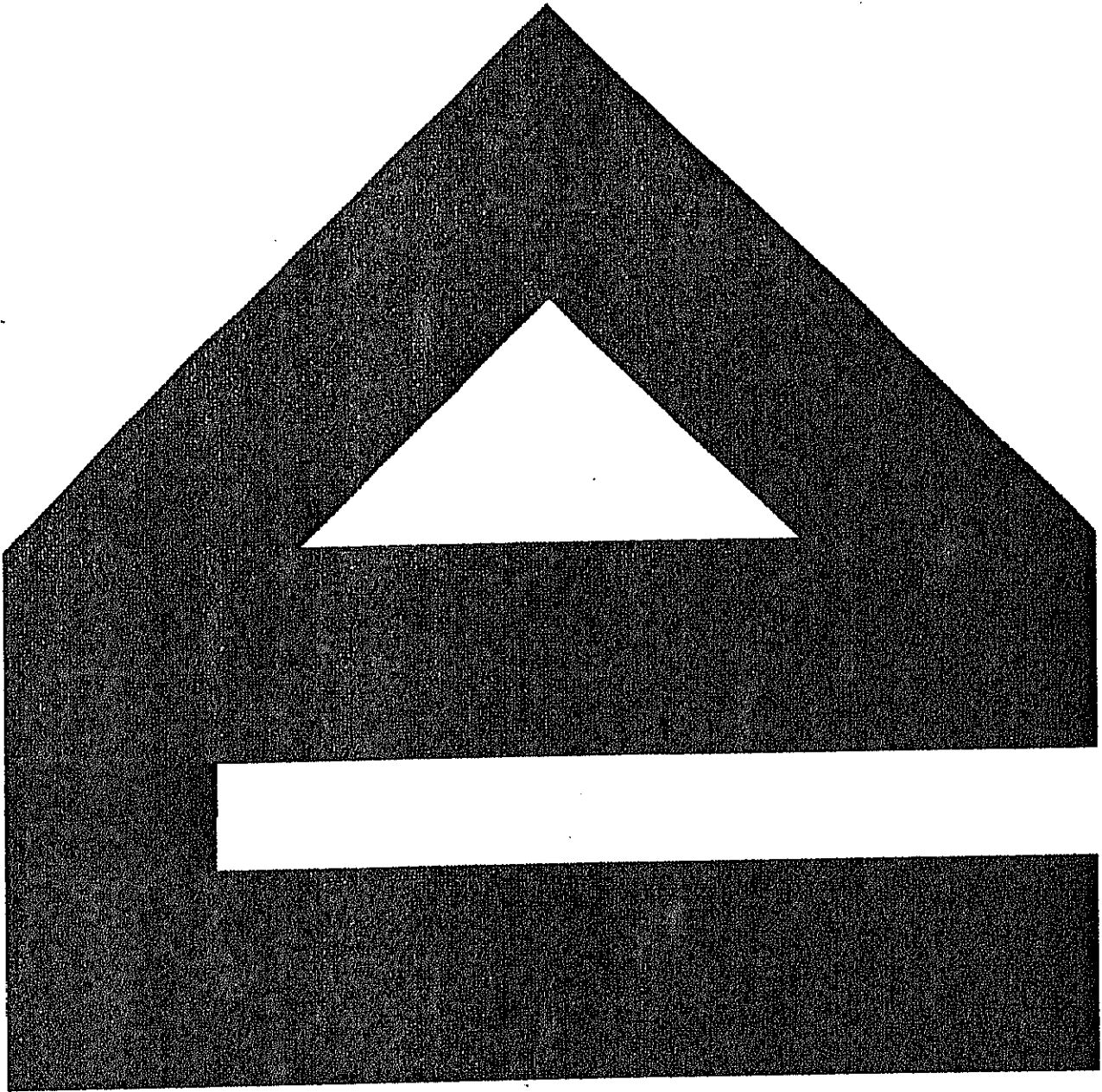


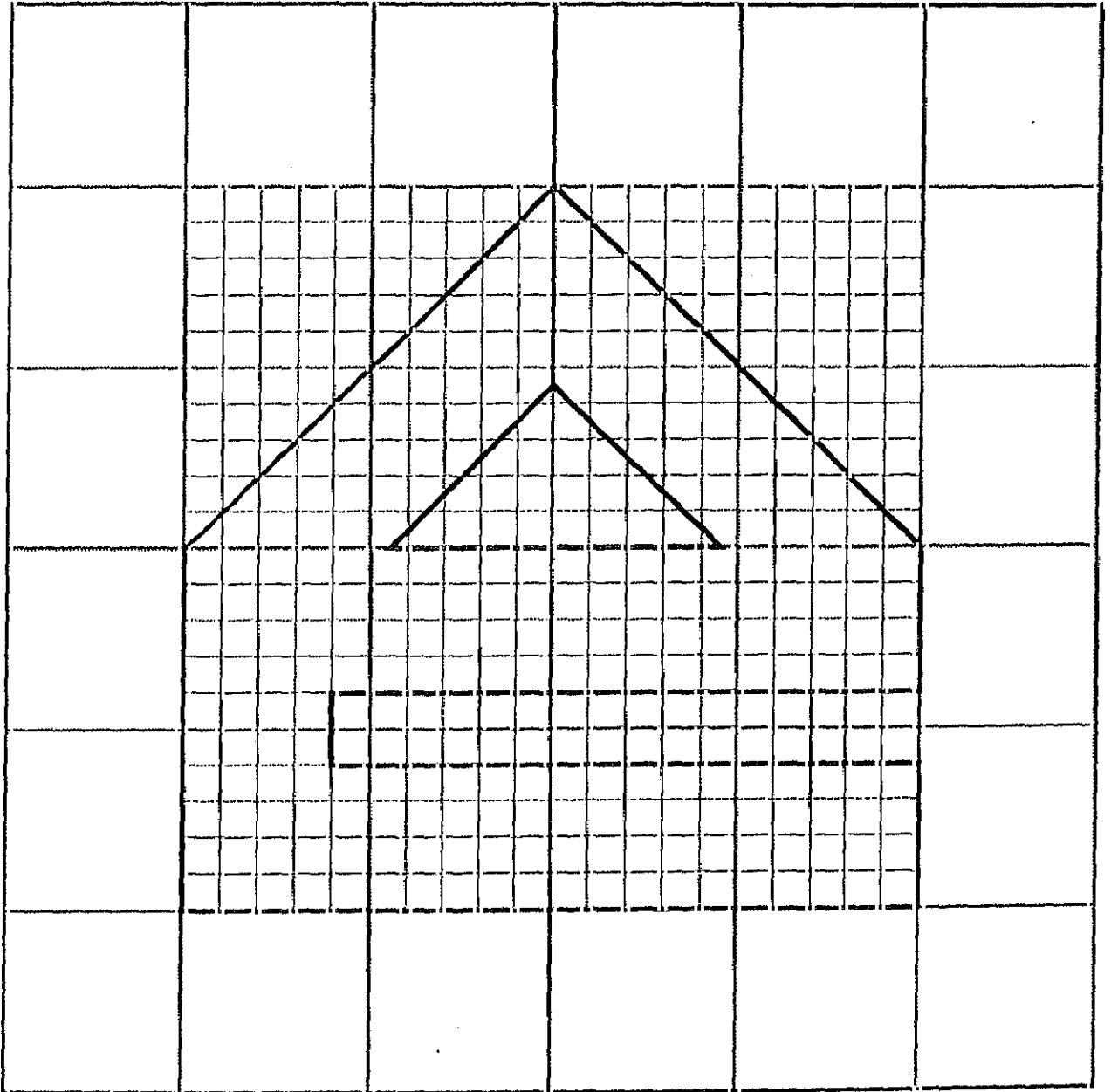
Instituto Nacional del Consumo
Ministerio de Sanidad y Consumo
Identidad Visual
1986

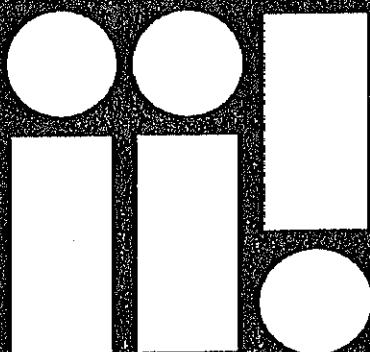


**ESTACIONES
RENFE**

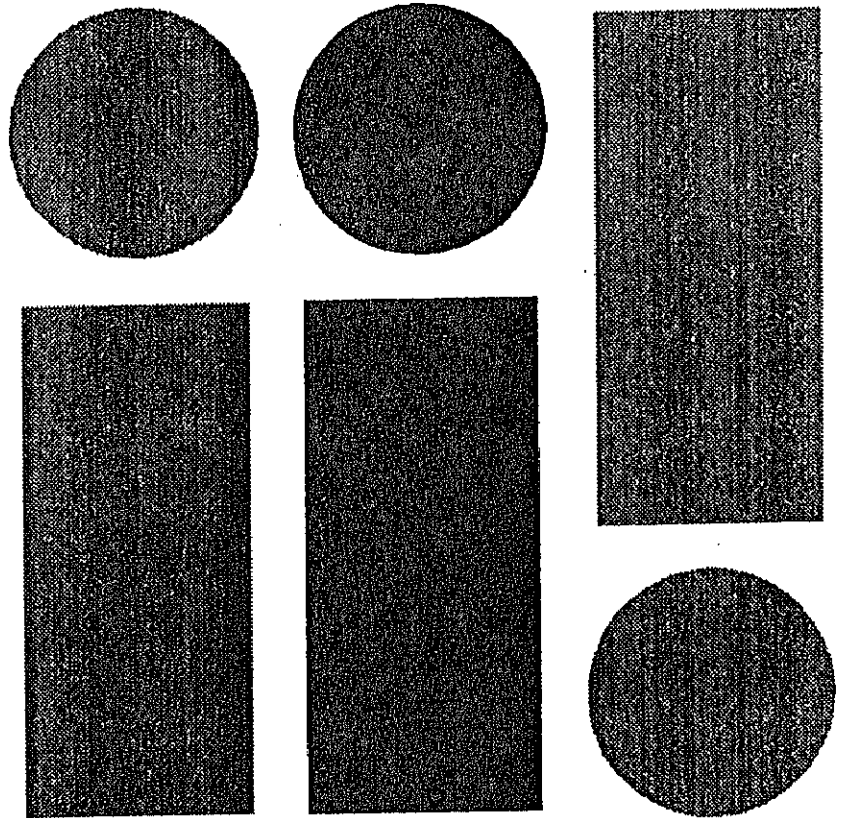
Estaciones Renfe
Identidad Visual
1991

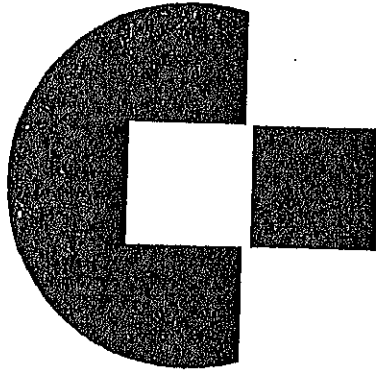




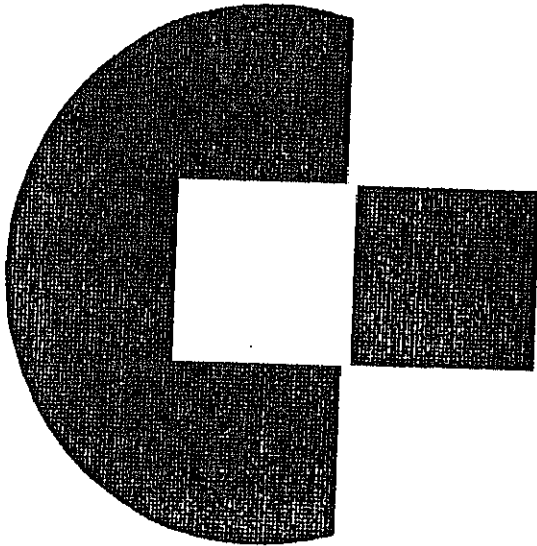


Idea
Grupo Prisa
Telecomunicaciones
Identidad Visual
1991

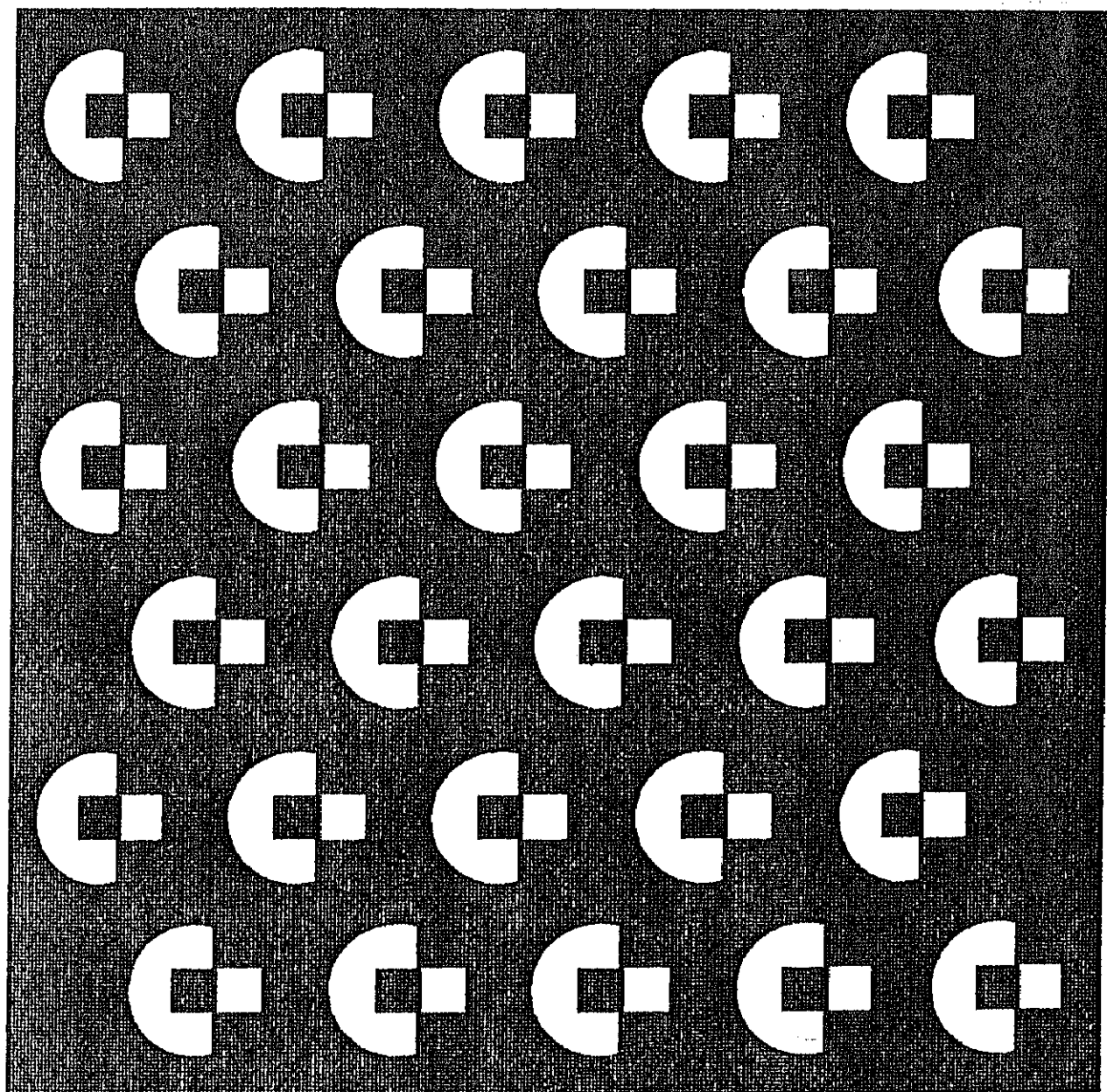


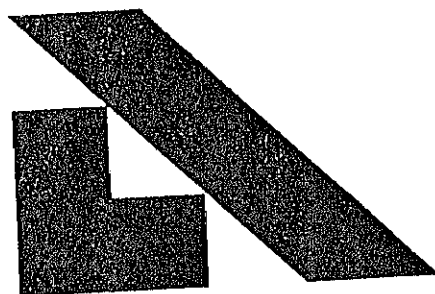


Instituto Cervantes
Enseñanza
Identidad Visual
1991

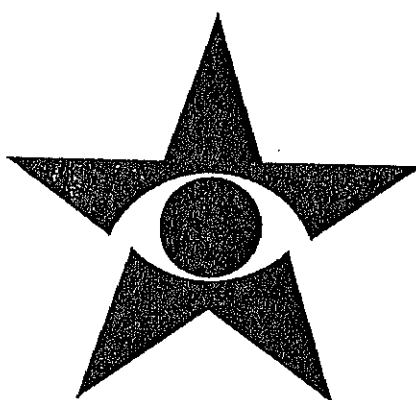


INSTITUTO
CERVANTES

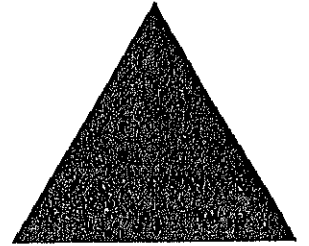
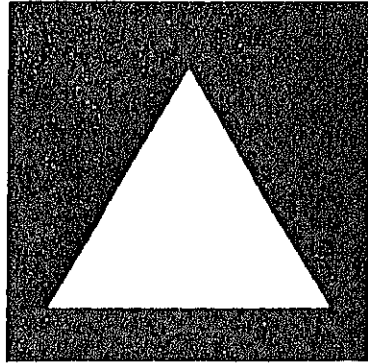




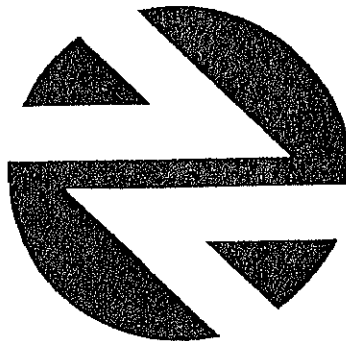
Galería Aele
Galería de Arte
Identidad Visual
1987



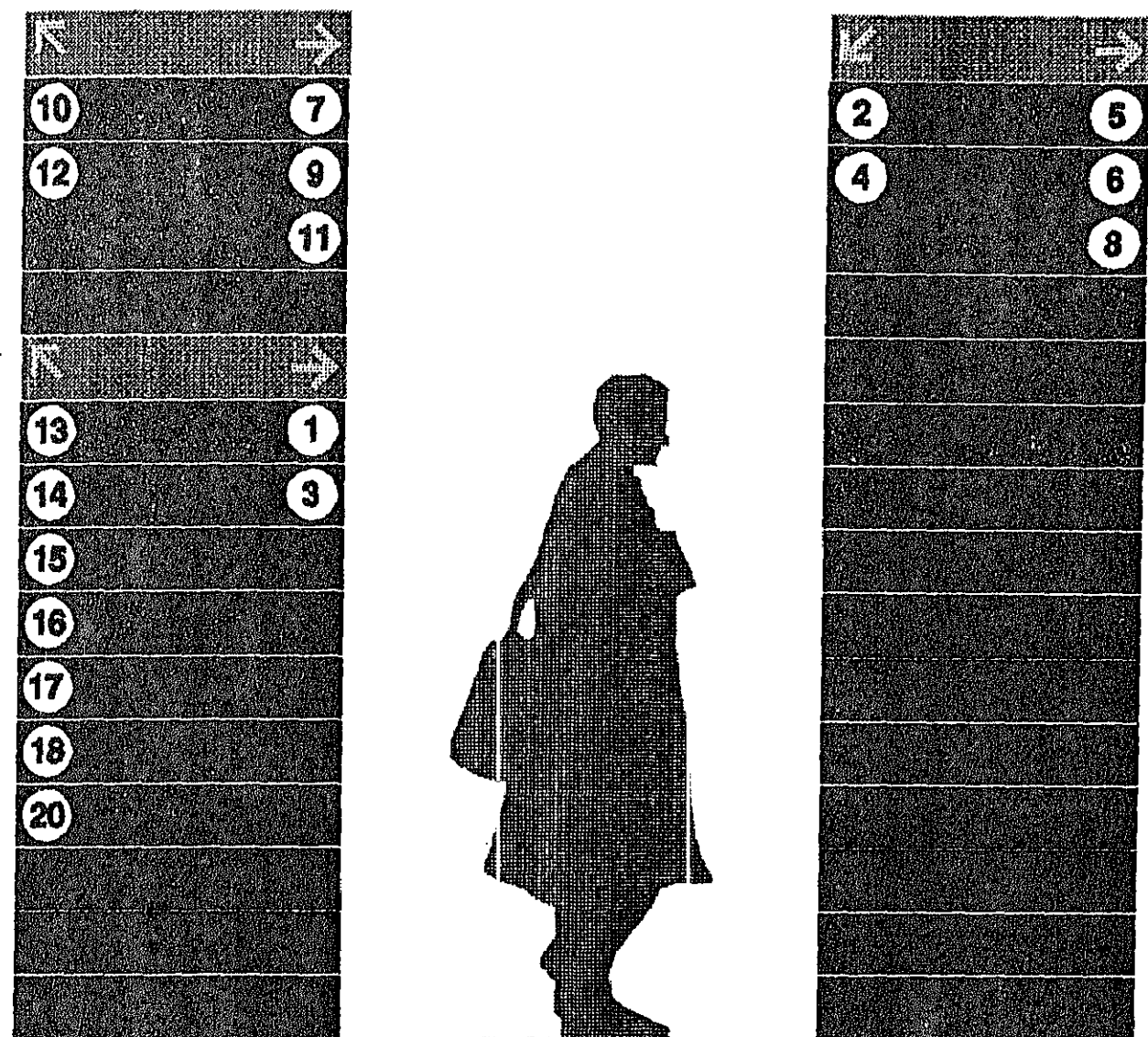
Radio Televisión Madrid
Identidad Visual
1989

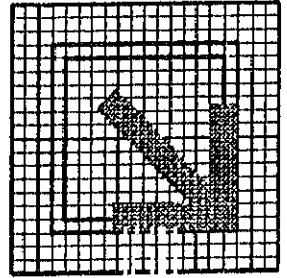
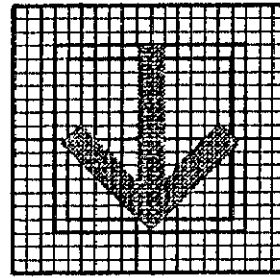
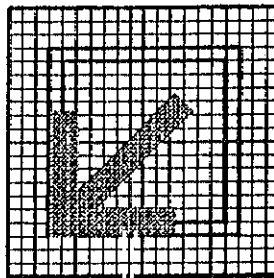
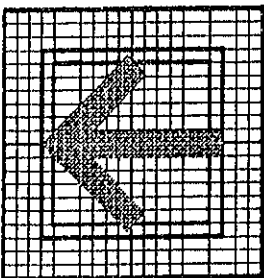
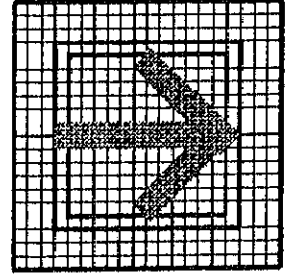
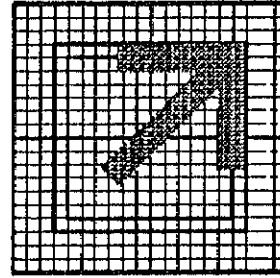
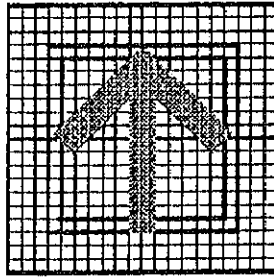
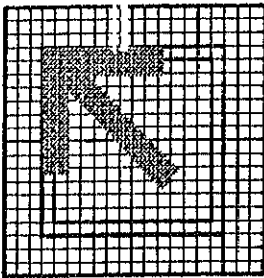
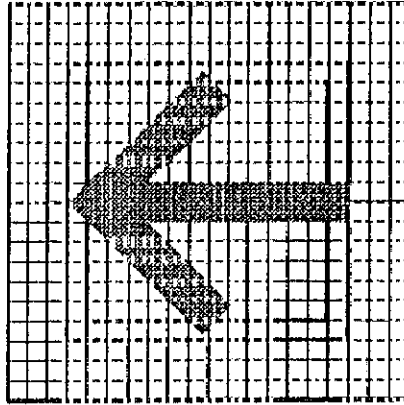


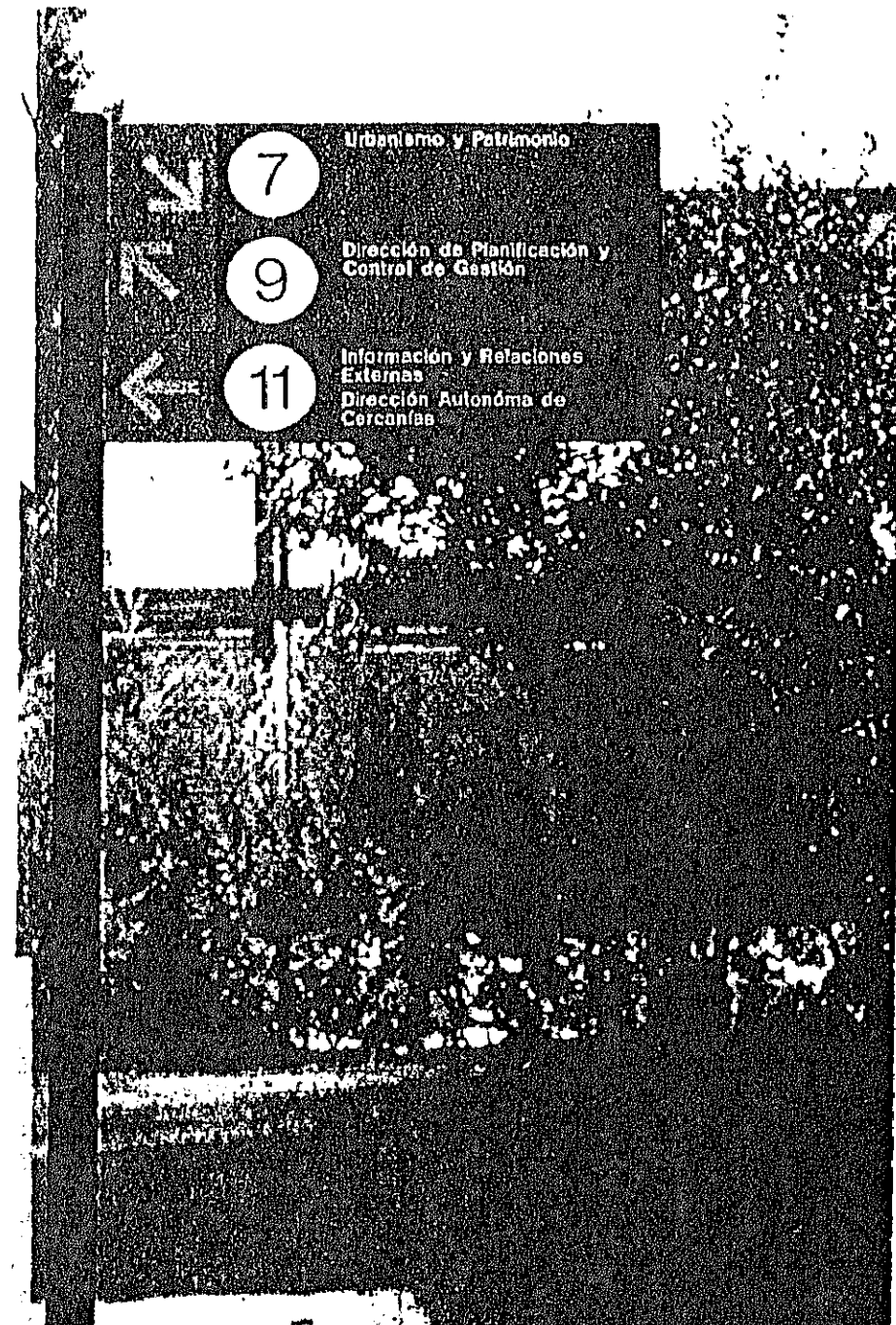
Anselmo Alvarez
Galería de Arte
Identidad Visual
1989



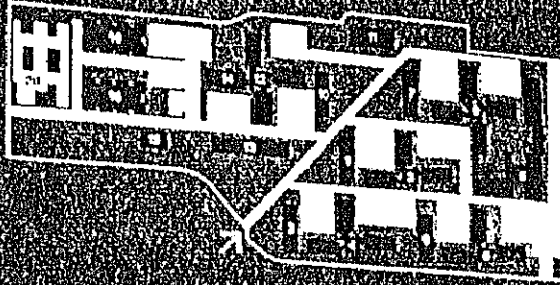
Renfe
Identidad Visual
1987



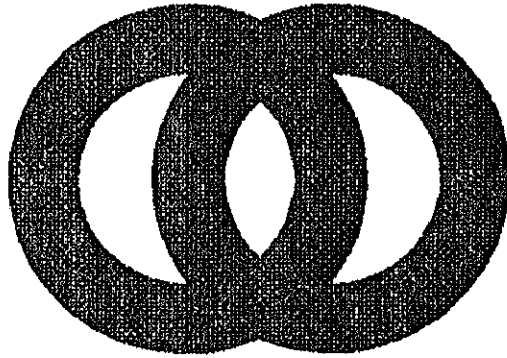




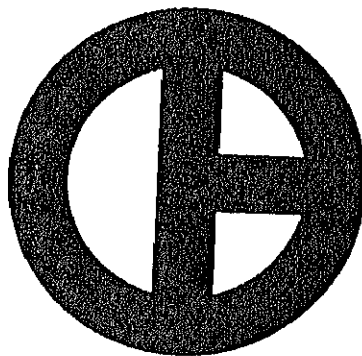




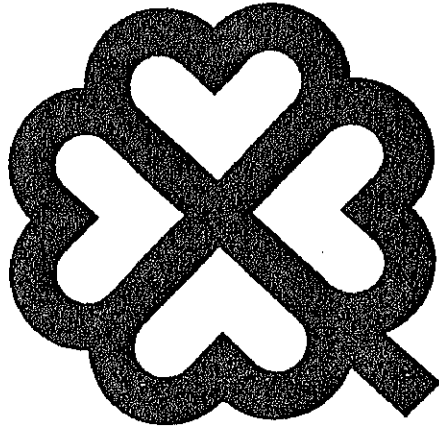
- | | |
|---|--|
| 1 Dirección de Control de Gestión Corporativa | 11 Dirección de Gestión de Calidad Dirección por Objetivos |
| 2 Inspección General | 12 Dirección de Administración y Asuntos Generales |
| 3 Dirección de Asesoría Jurídica | 13 Dirección de Relaciones Institucionales |
| 4 Dirección de Auditoría | 14 Correo |
| 5 Dirección de Seguridad | 15 Dirección de Planeación |
| 6 Pasadizo | 16 Correo de Internet |
| 7 Dirección de Participación Ciudadana | 17 Correo de Internet y Fax |
| 8 Dirección de Asesoría y Promoción | 18 Correo de Internet y Fax |
| 9 Dirección de Investigación y Promoción | 19 Correo de Internet y Fax |
| 10 Dirección de Investigación y Promoción | 20 Correo de Internet y Fax |



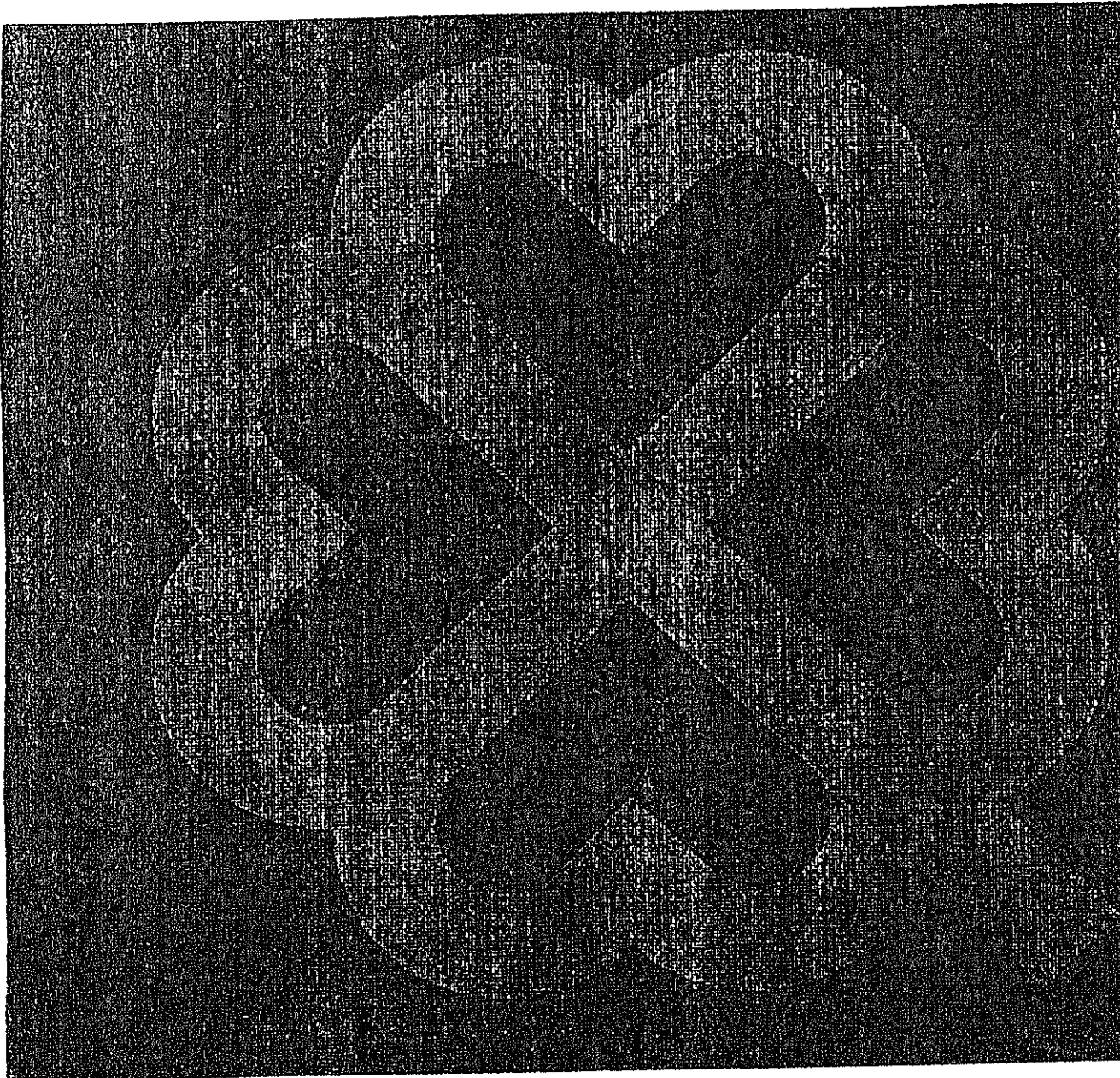
Banco Cooperativo
Identidad Visual
1990

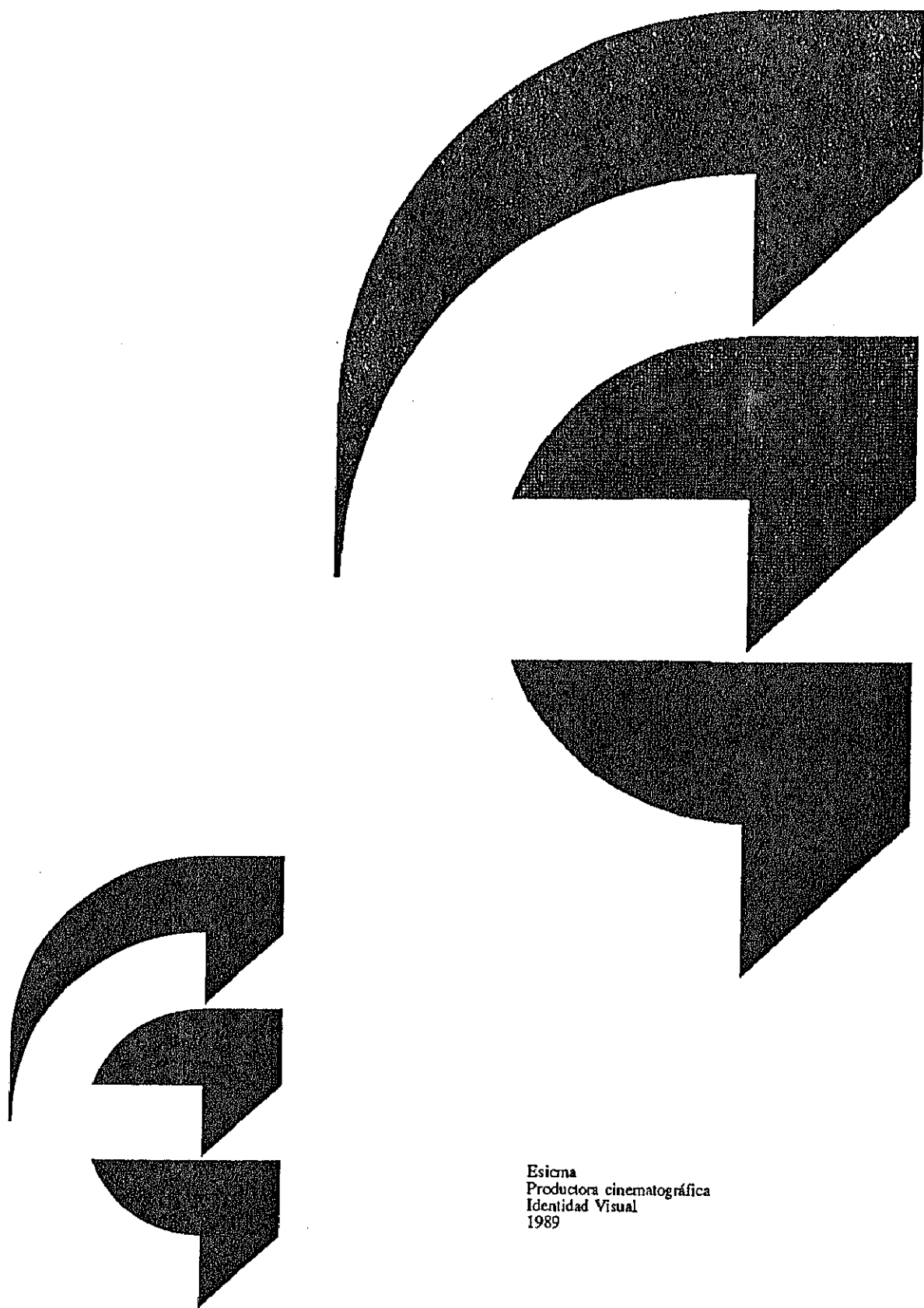


Crespo y Blasco
Instalaciones Electricas
Identidad Visual
1989



Somosierra
Helados y productos congelados
Manual de Identidad Corporativa
1990

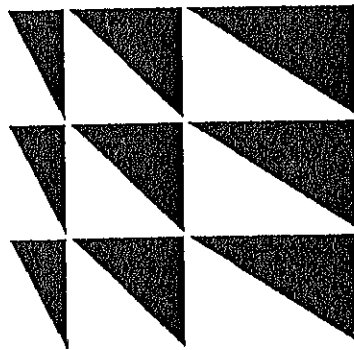




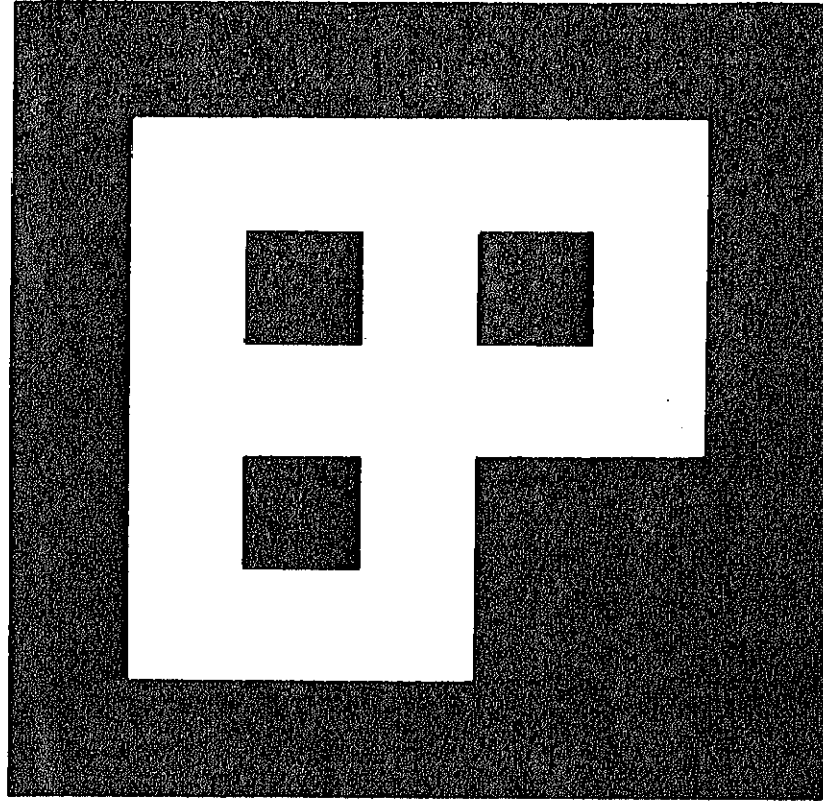
Esicma
Productora cinematográfica
Identidad Visual
1989



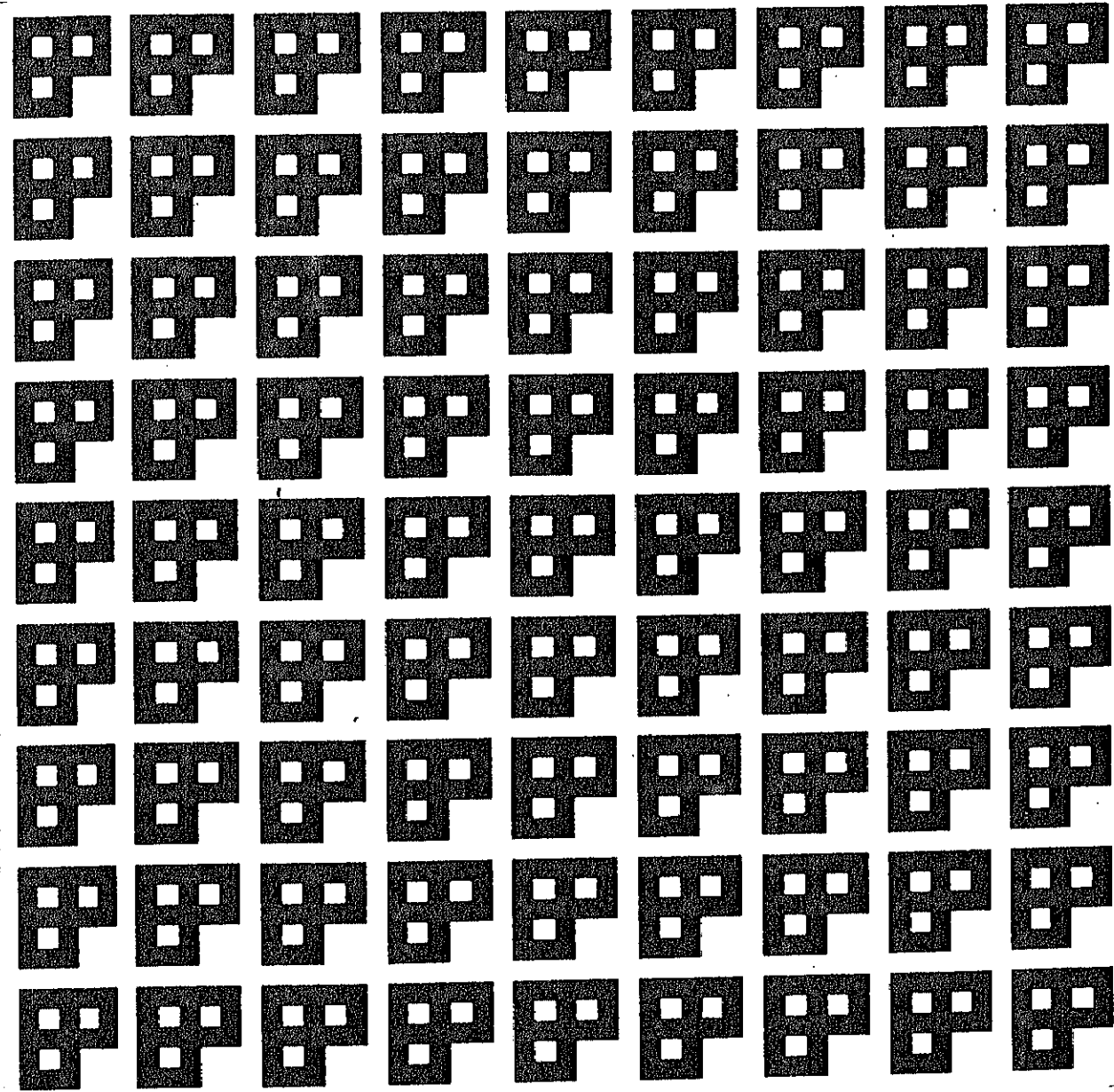
Sogetel
Grupo Prisa
Telecomunicaciones
Identidad Visual
1990

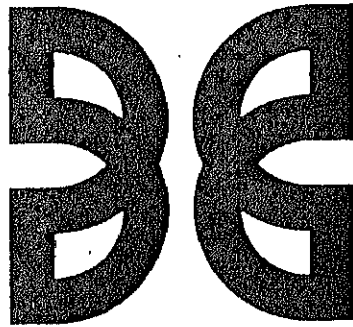


IMPI
Instituto de la Pequeña y
Mediana Empresa
Identidad Visual
1987

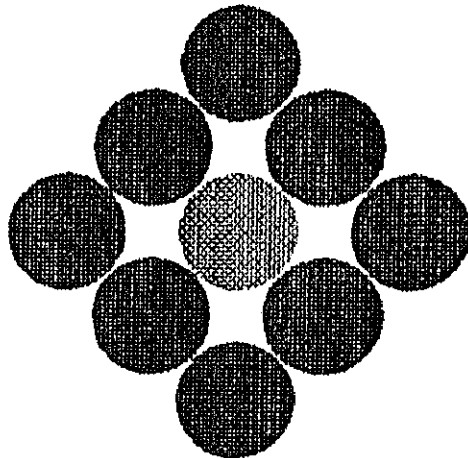


Banco Pastor
Identidad Visual
1988

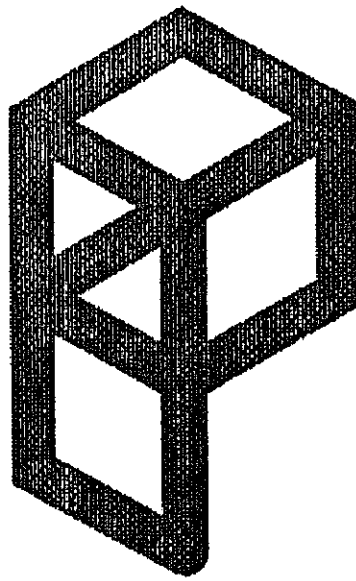




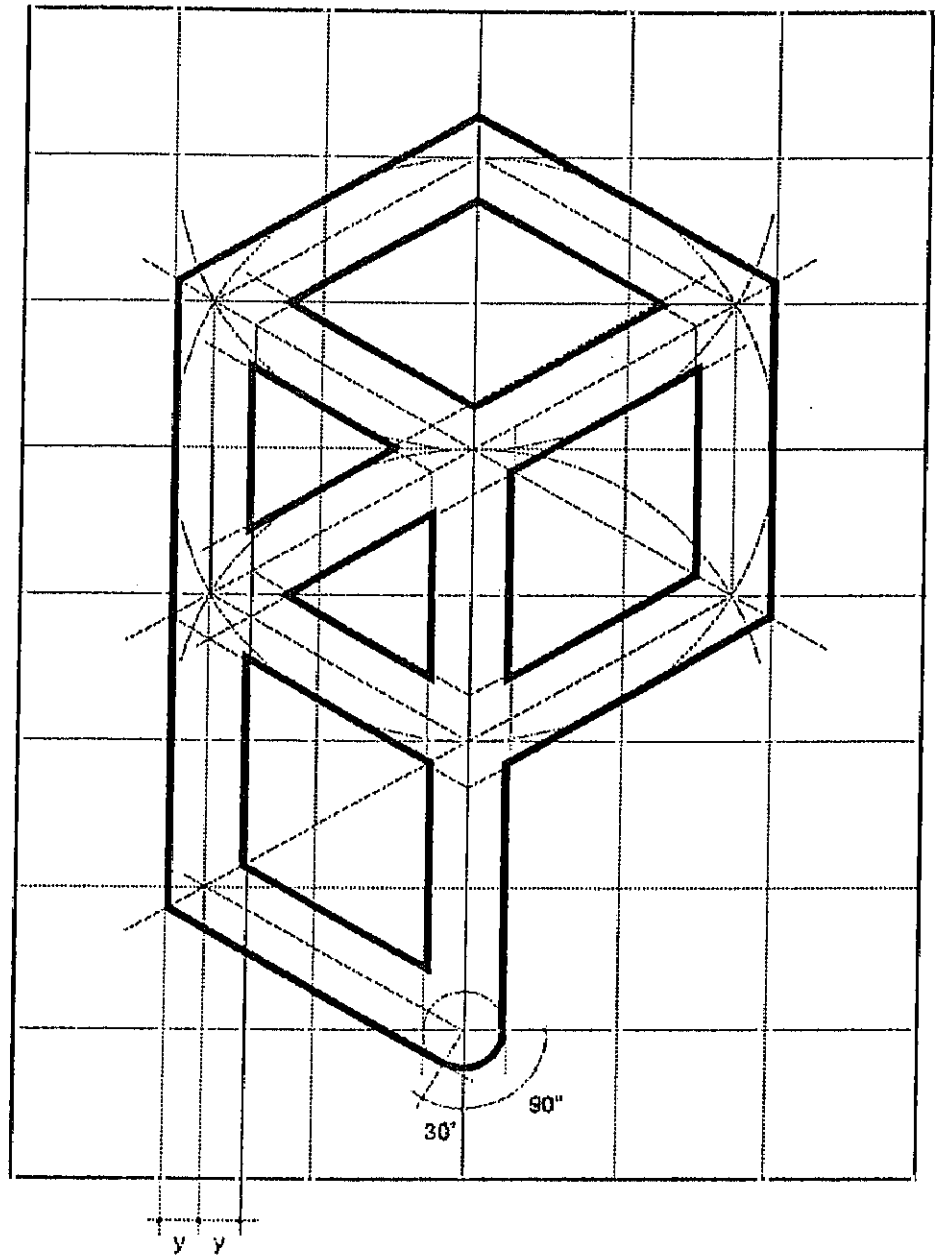
Banco del Comercio
Identidad Visual
1989

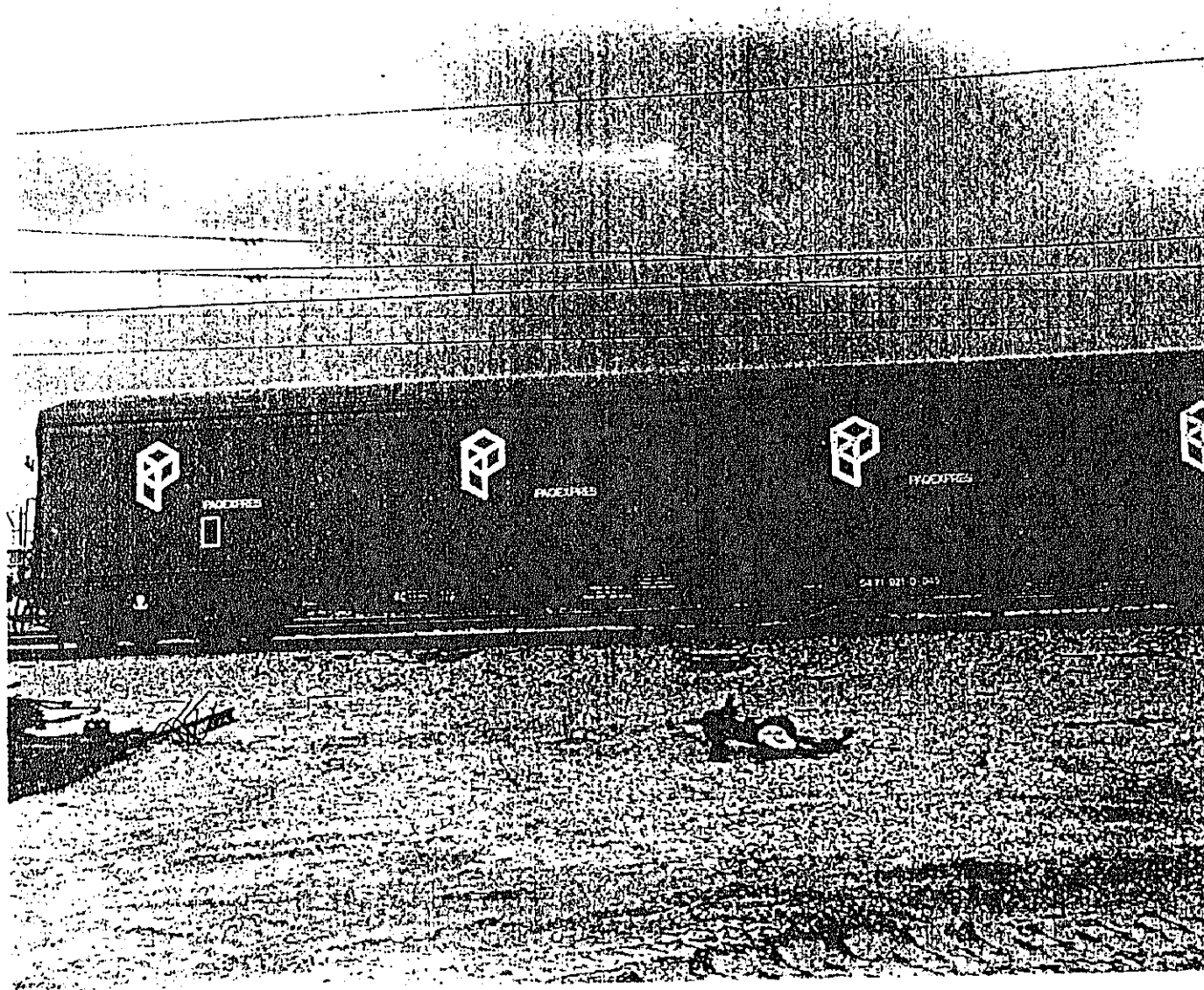


Trapa
Repostería
Identidad Visual
1983

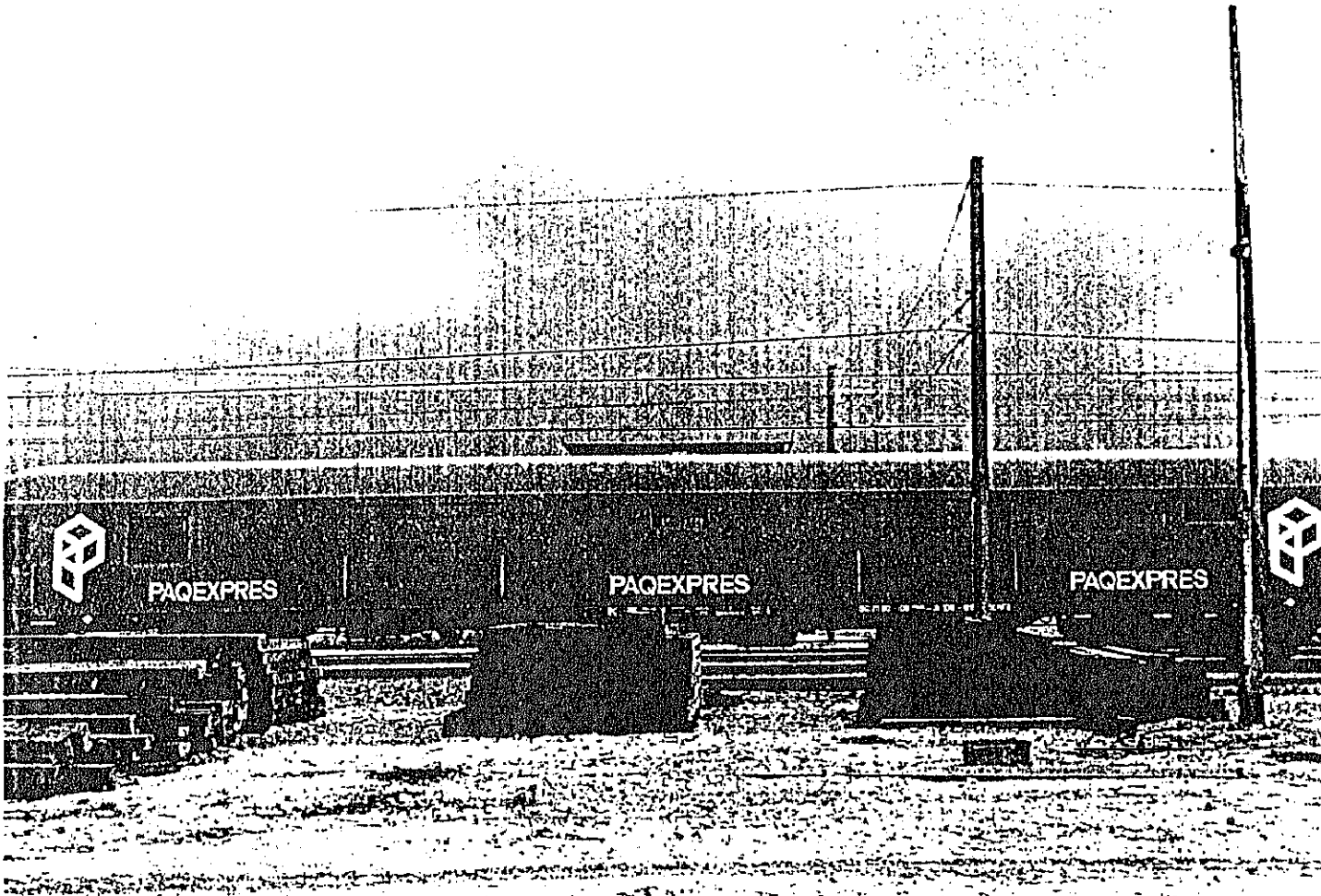


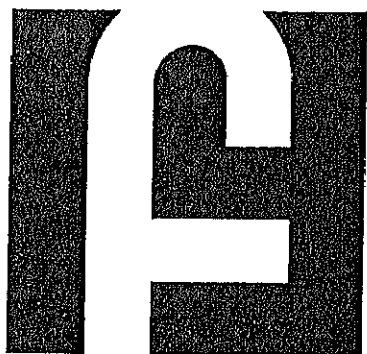
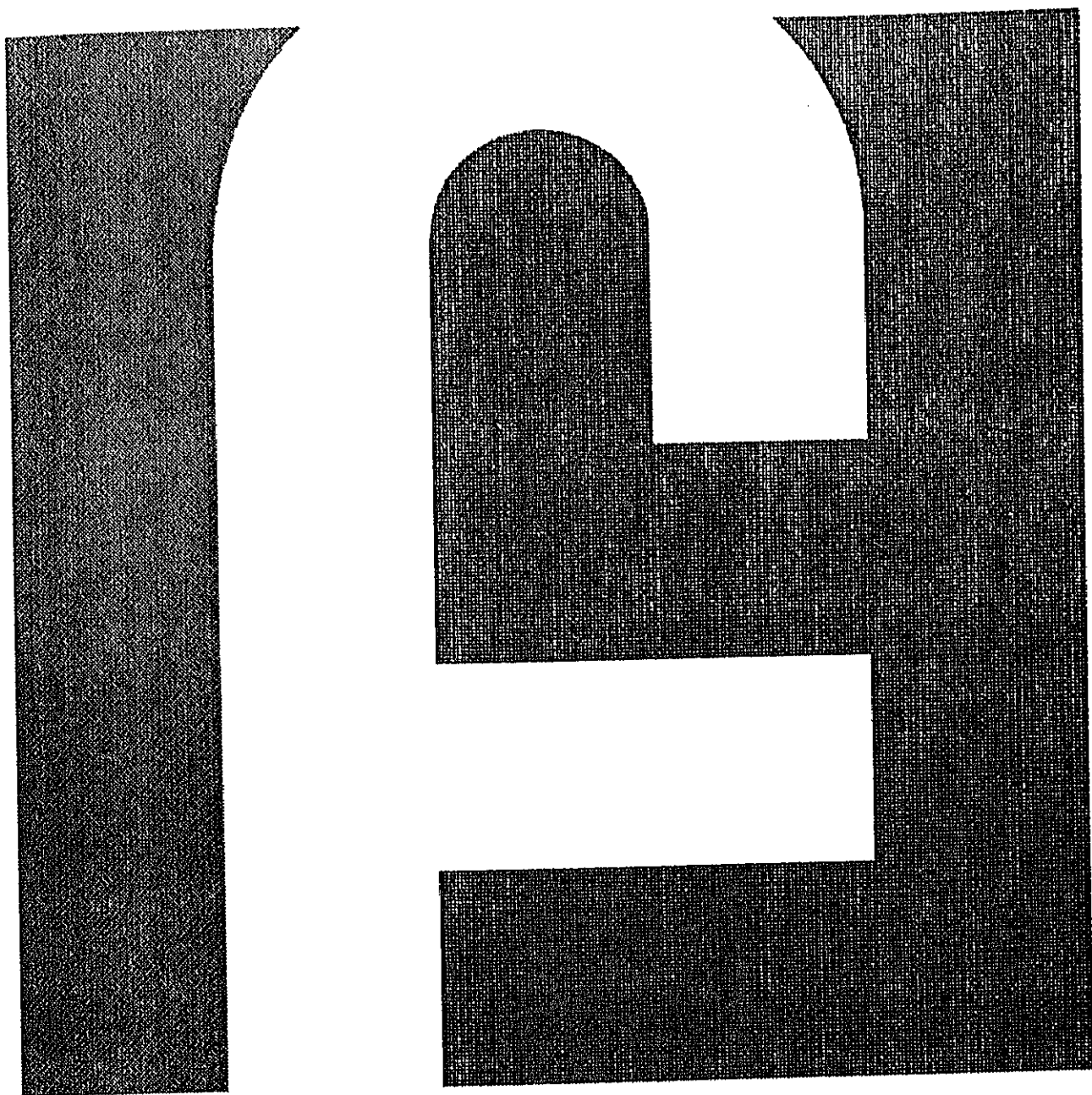
Paquexpres
Cargas Fraccionadas Renfe
Identidad Visual
1990



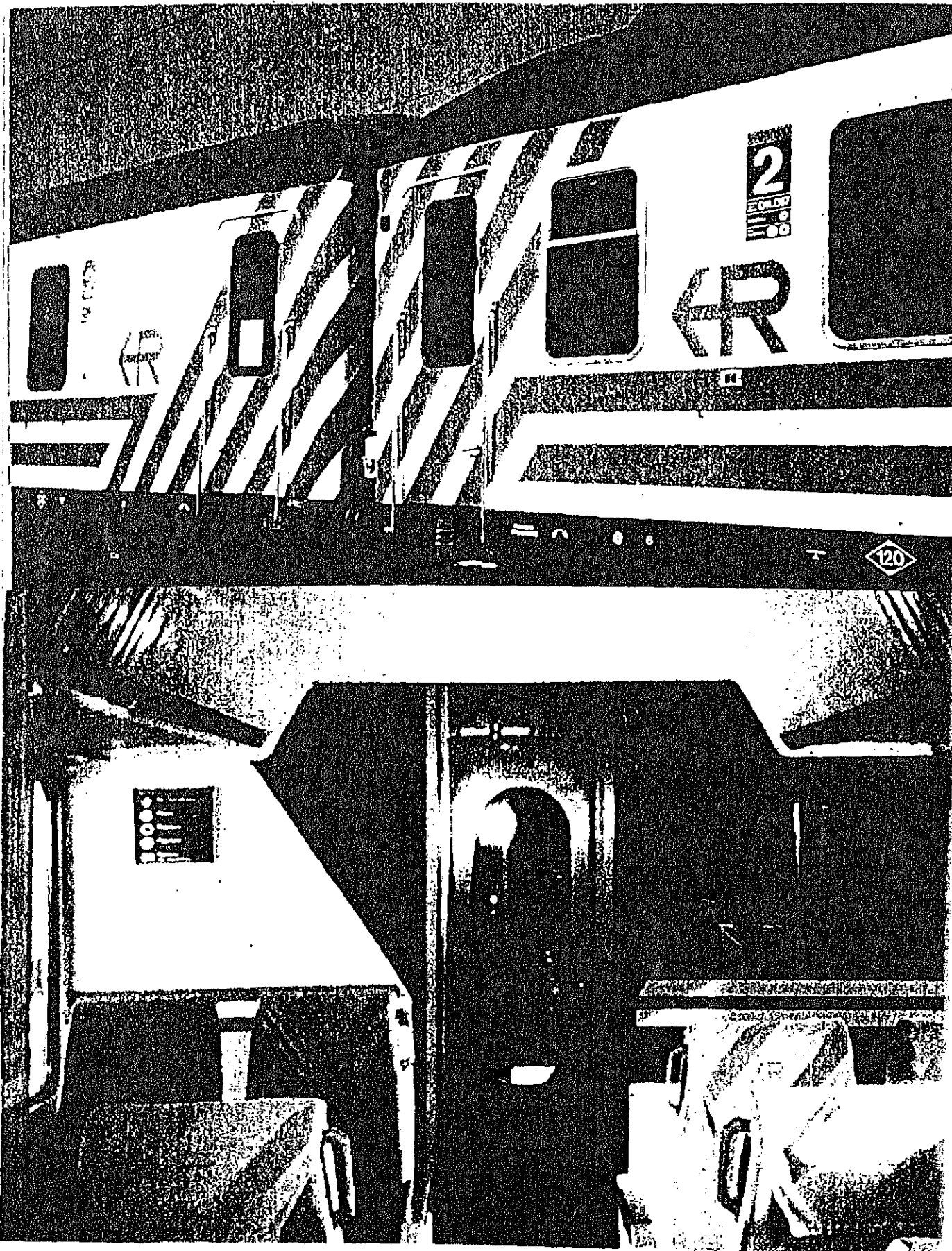


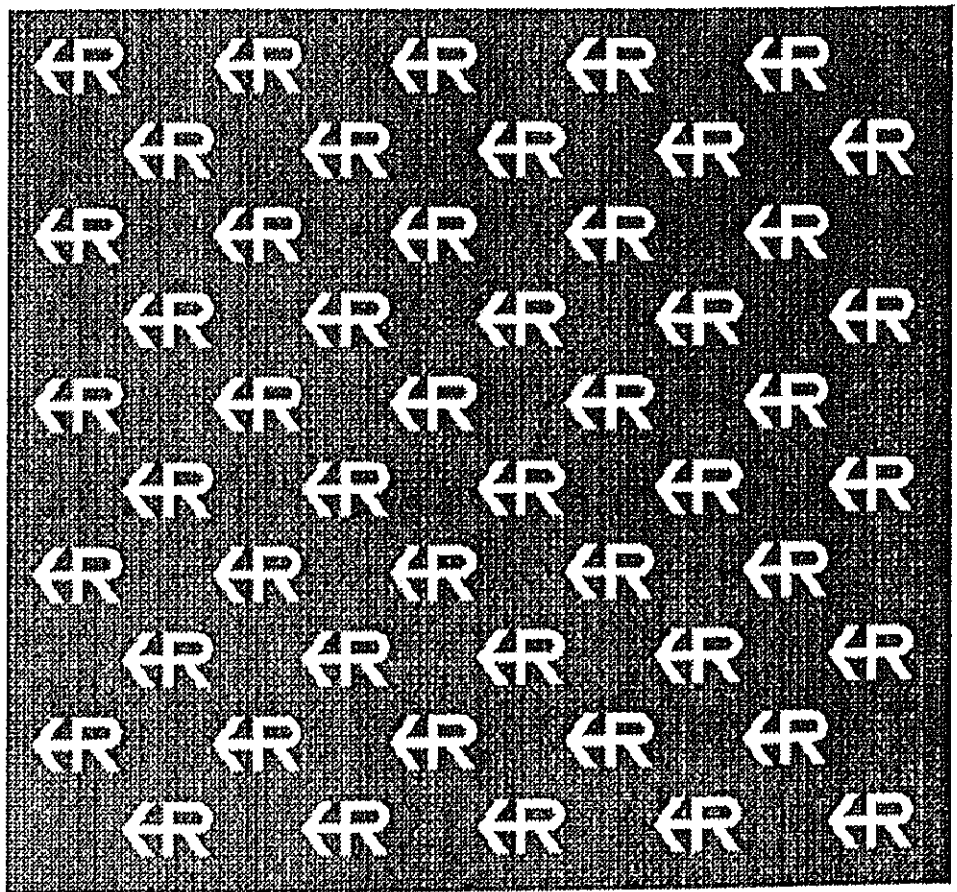
Paquexpres
Cargas Fraccionadas Renfe
Identidad Visual
1990

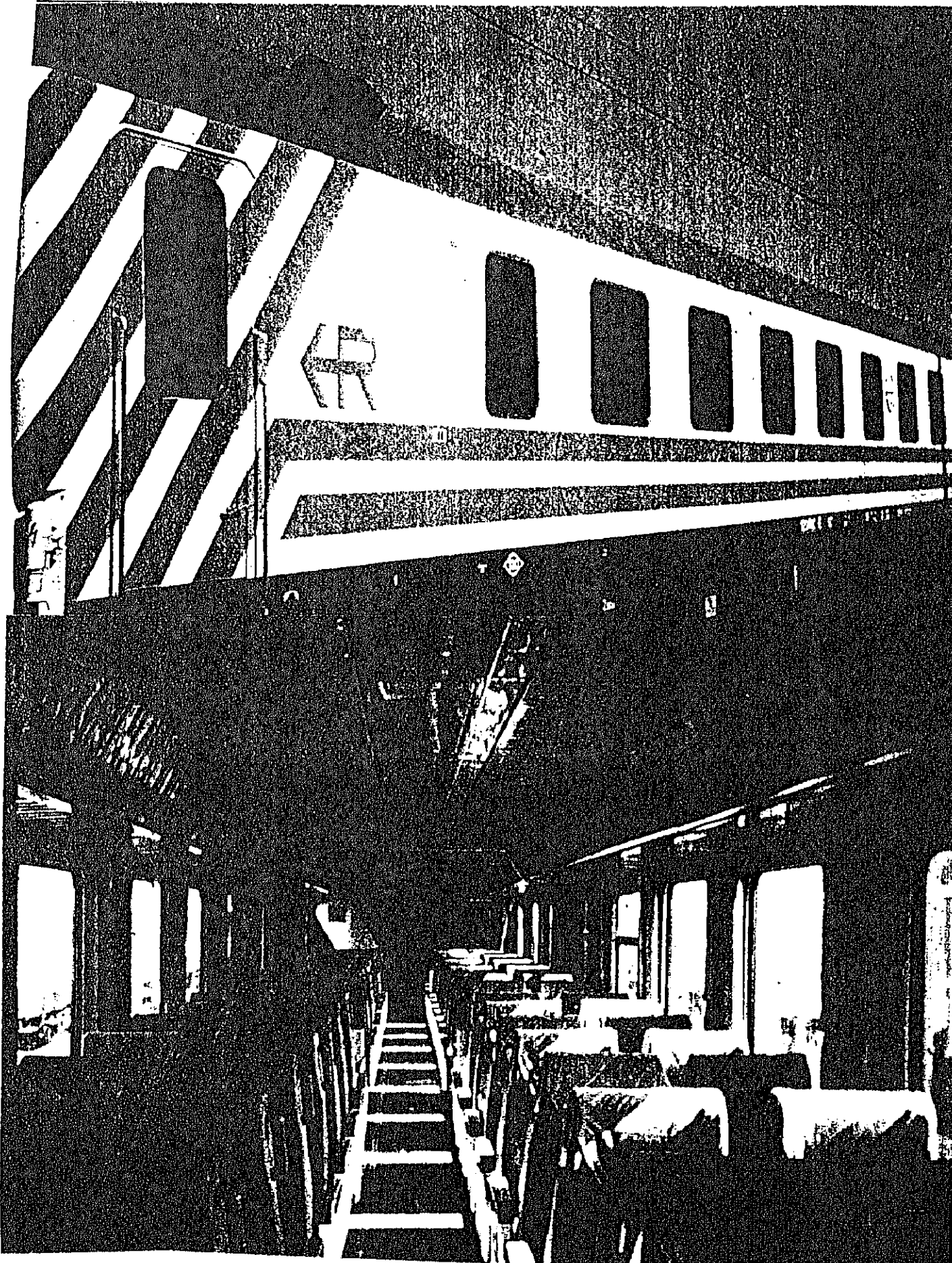


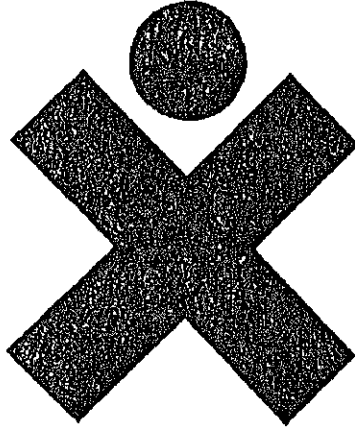


Focysa
Empresa Constructora
Identidad Visual
1991

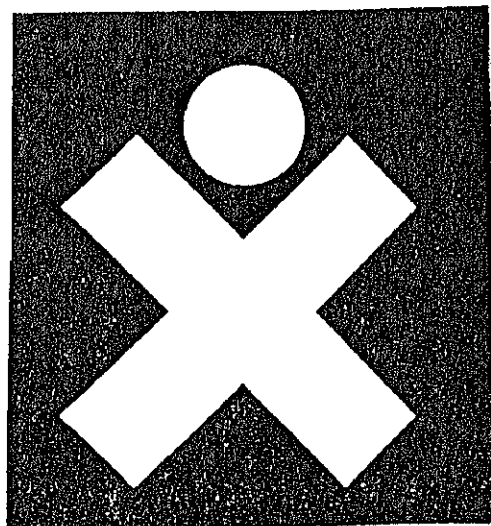




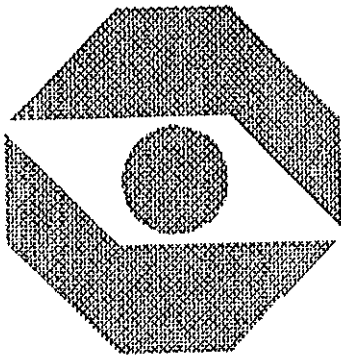




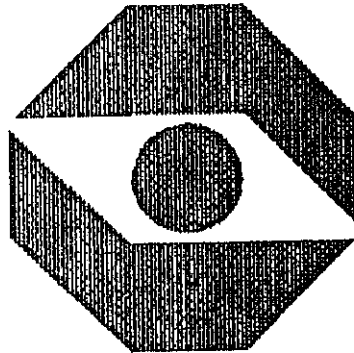
Indas
Productos sanitarios
Identidad Visual
1990



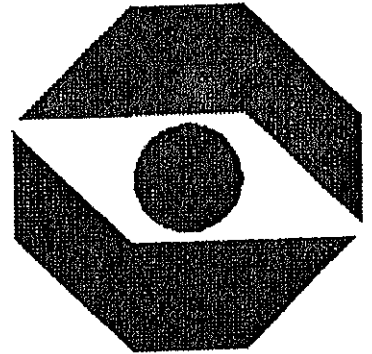




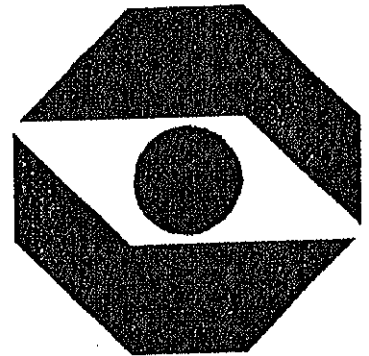
ExpoOptica 92
Salón Internacional
Óptica, Optometría y Audiología
*International Optics, Optometry
and Audiology Exhibition*



ExpoOptica 93
Salón Internacional
Óptica, Optometría y Audiología
*International Optics, Optometry
and Audiology Exhibition*



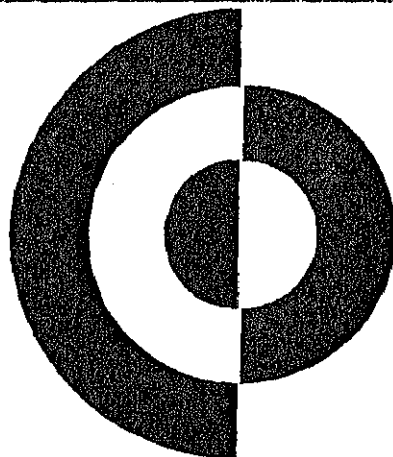
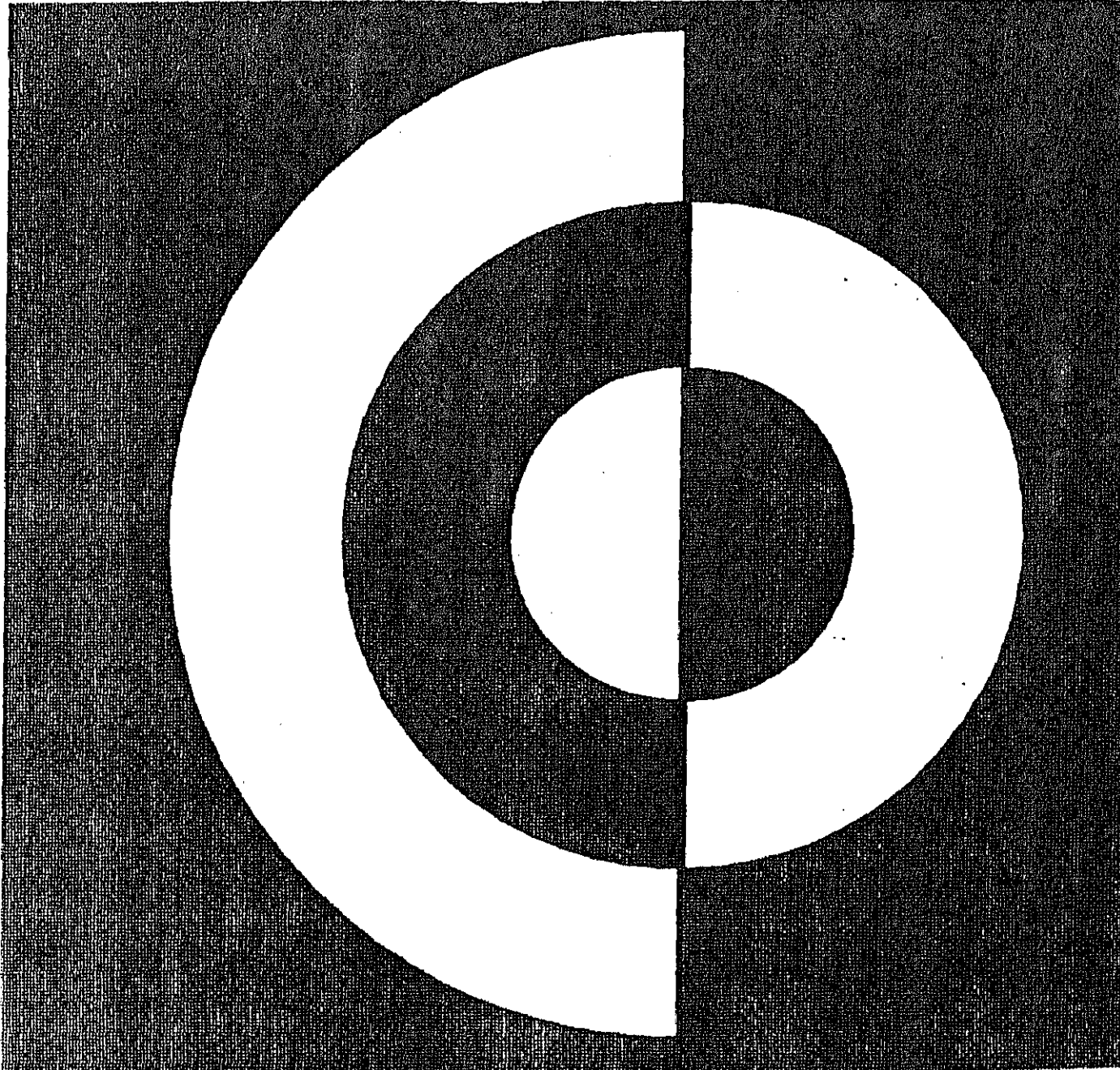
ExpoOptica 94
Salón Internacional
Óptica, Optometría y Audiología
*International Optics, Optometry
and Audiology Exhibition*



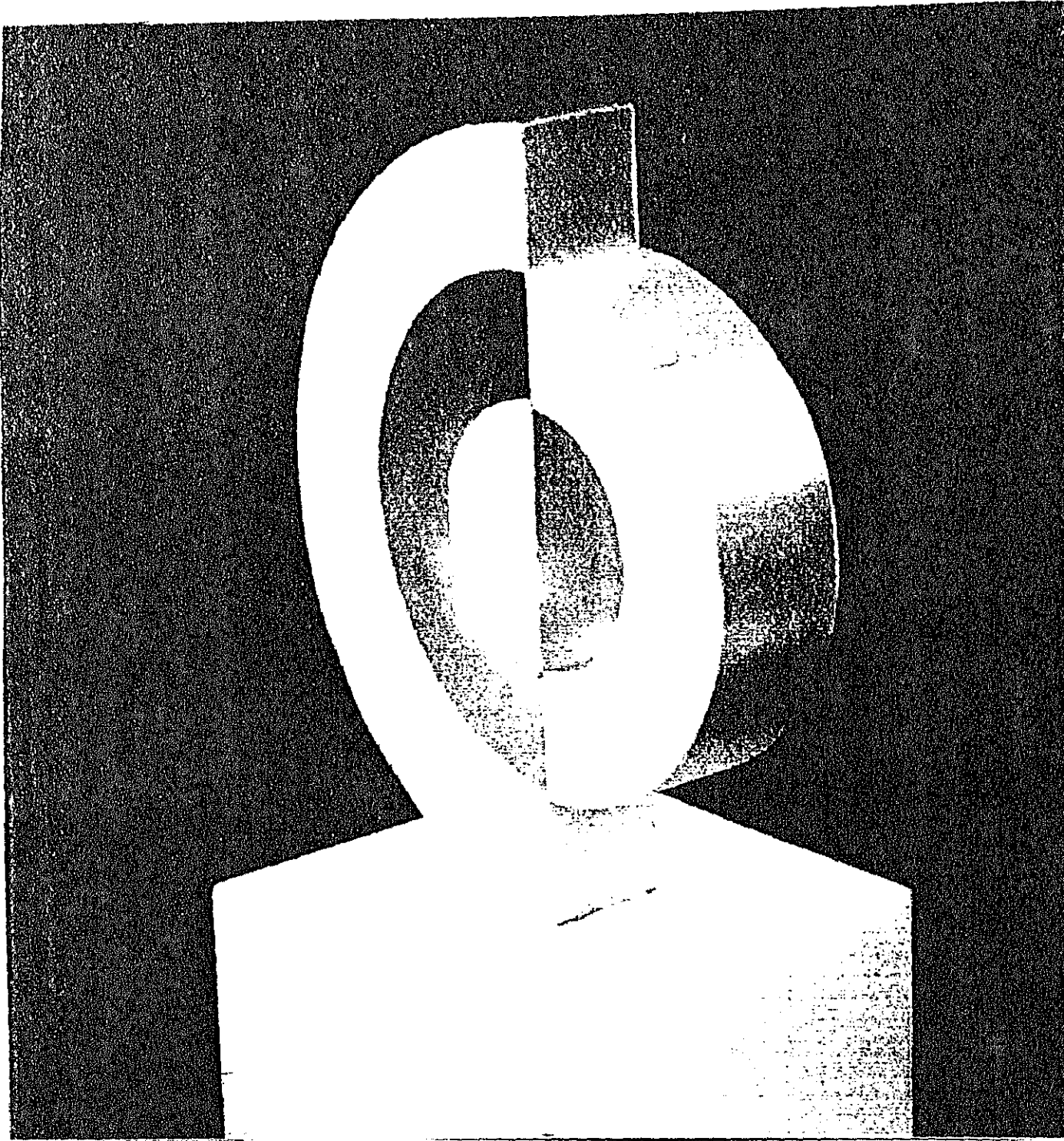
ExpoOptica 95
Salón Internacional
Óptica, Optometría y Audiología
*International Optics, Optometry
and Audiology Exhibition*

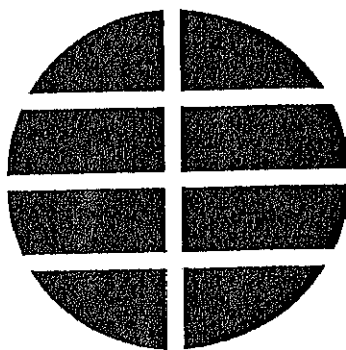


Real Madrid
Grupo Domit
Campaña de Merchandising
1990



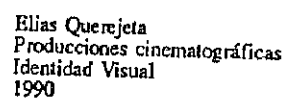
Grupo Prisa
Telecomunicaciones
Identidad Visual
1990

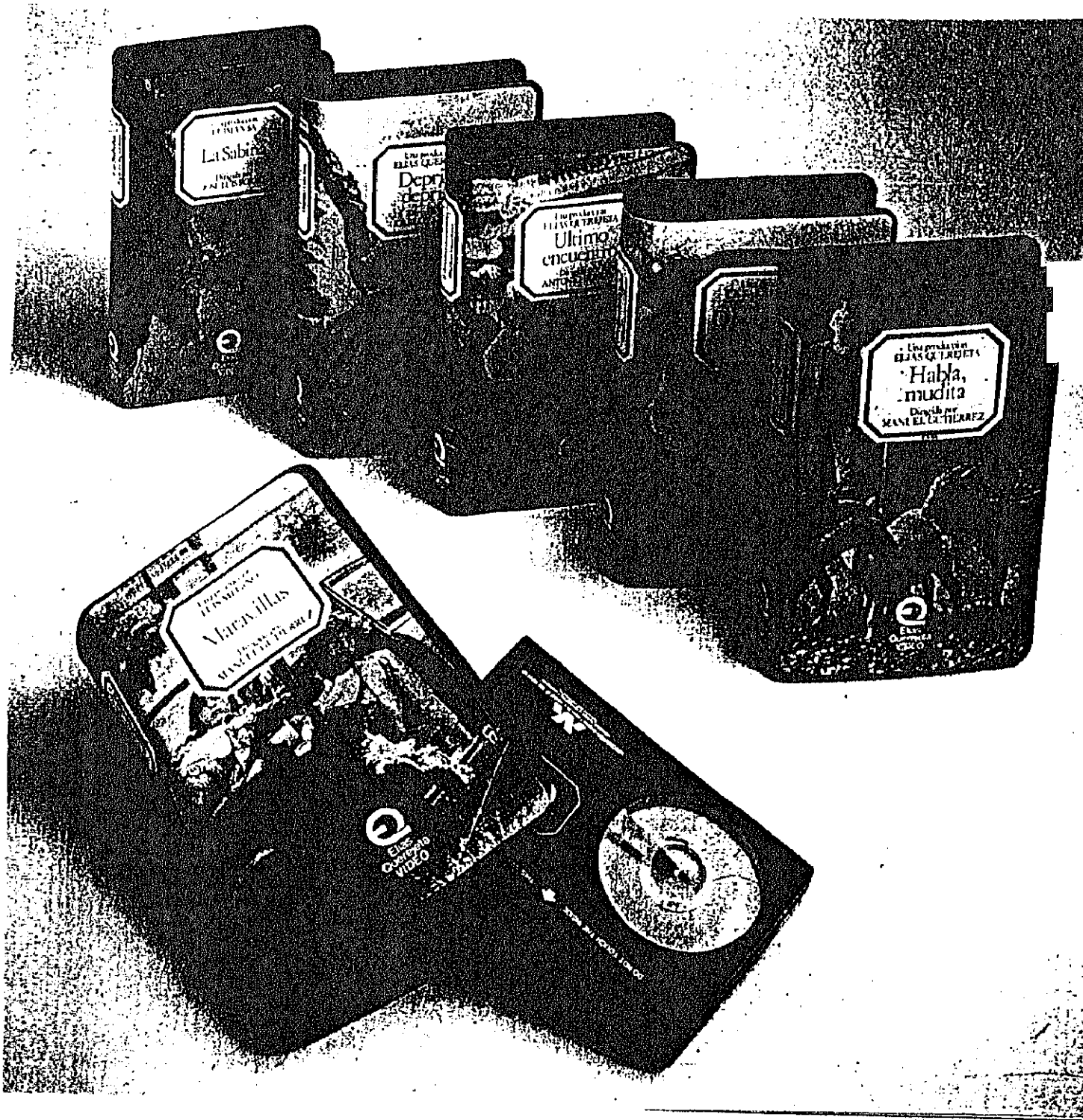


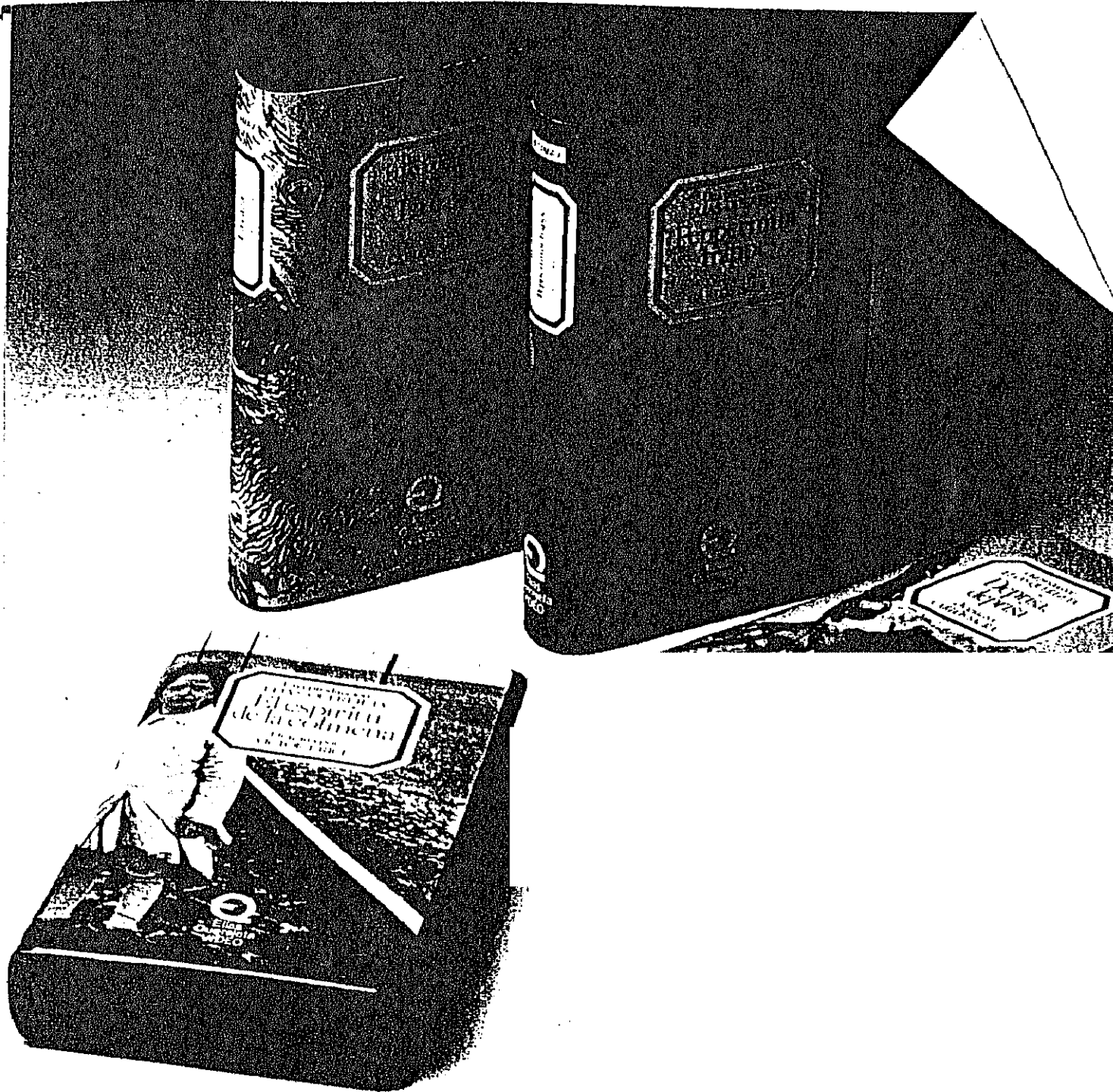


El Mundo
Periódico
Identidad Visual
1989

EL  MUNDO









Una producción Elías Querejeta

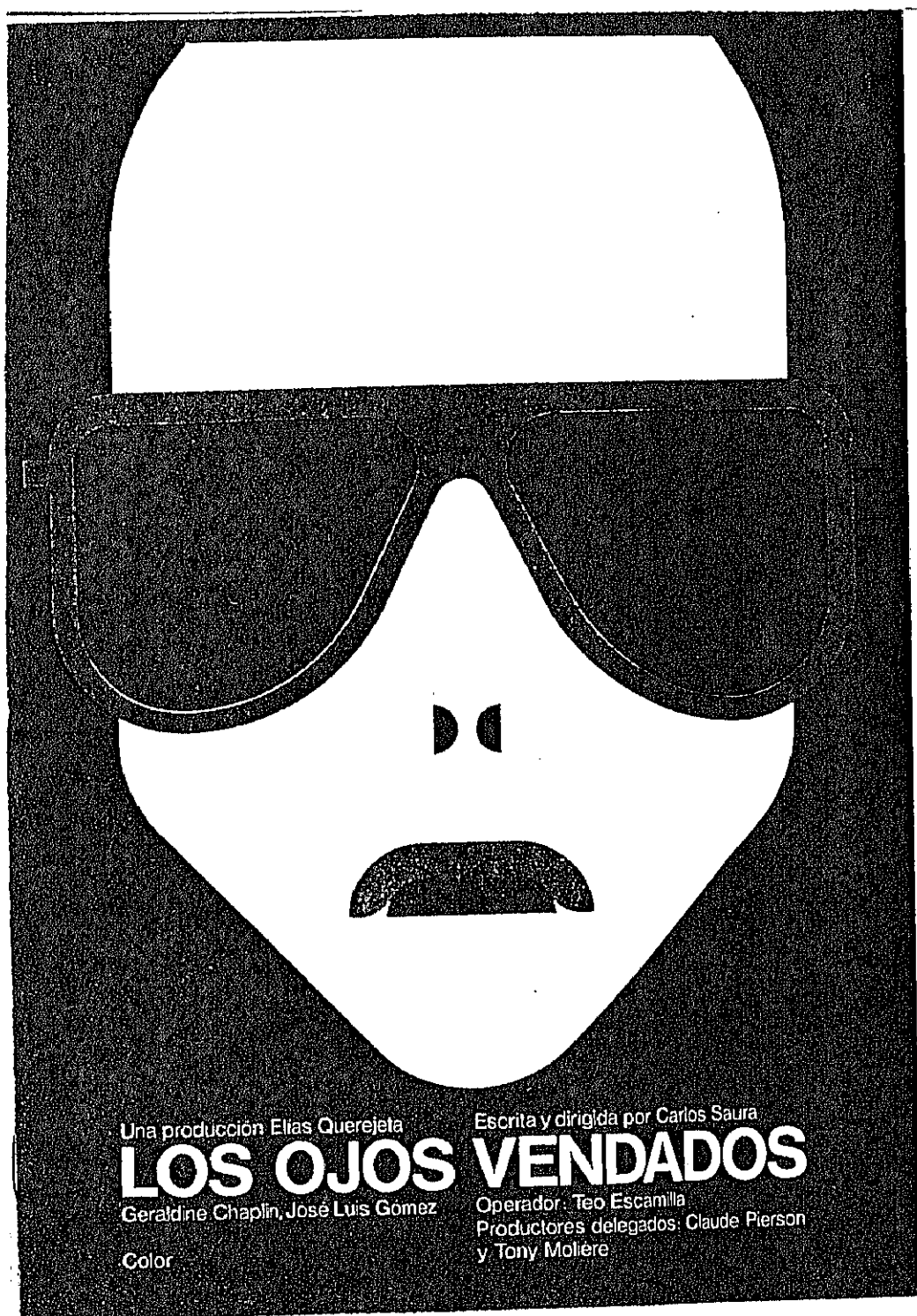
La prima Angelica

José L. López Vázquez
Lina Canalejas.
Fernando Delgado
Lola Cardona
María Clara Fernández

Operador:
Luis Cuadrado
Guión: Azcona y Saura

Director: Carlos Saura

Color



Una producción Elías Querejeta

LOS OJOS VENDADOS

Geraldine Chaplin, José Luis Gómez

Color

Escrita y dirigida por Carlos Saura

Operador: Teo Escamilla

Productores delegados: Claude Pierson
y Tony Molière

Una producción El León-Luis Megno P.C./MADRID y Taurus Films/Zurich/

Hay que matar a B.

DARREN McGAVIN
PATRICIA NEAL

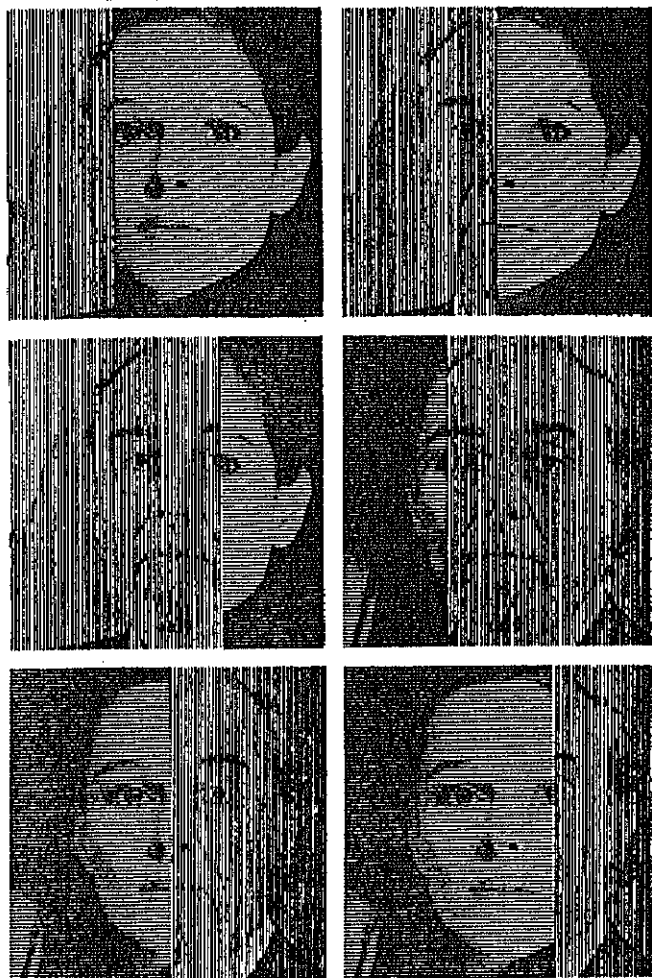
STEPHANE AUDRAN
BURGESS MEREDTH

director: JOSE L. BORAU

productor: LUIS MEGNO
guion: JOSE L. BORAU y
ANTONIO DROVE
loguero: LUIS CUADRADO

DISTRIBUIDA POR:
Cinema International Corporation
EN ESPAÑA





Una producción Elías Querejeta

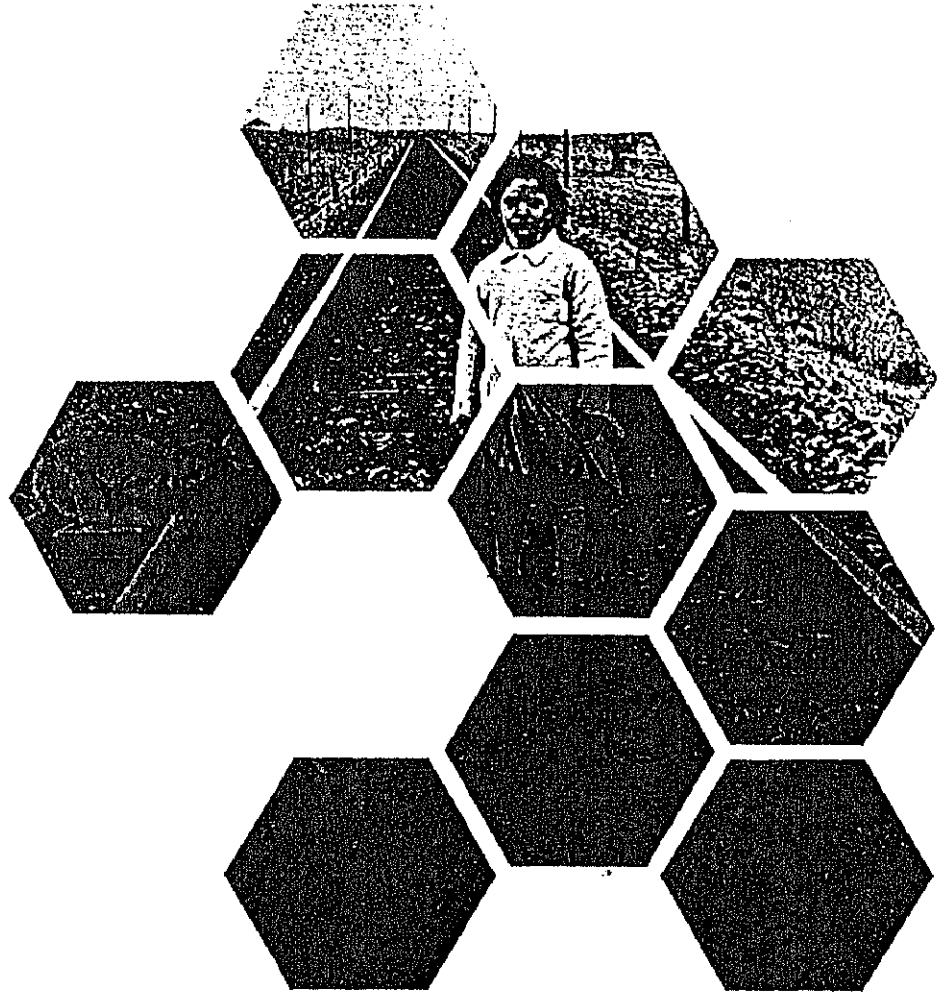
Elisa, vida mía

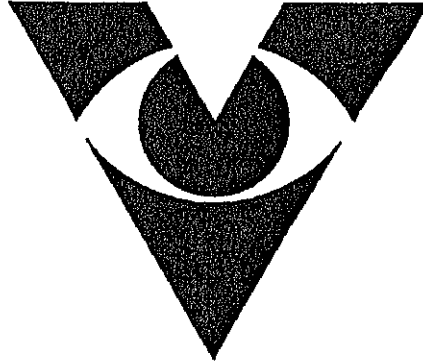
con Geraldine Chaplin, Fernando Rey,
Norman Briski, Isabel Mestres, Joaquín Hinojosa
Operador: Teo Escamilla
Escrita y dirigida por Carlos Saura

Una producción Elías Querejeta

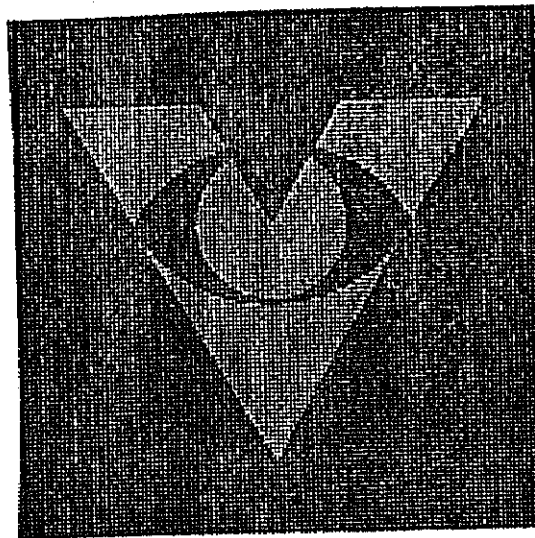
EL ESPIRITU DE LA COLMIENA

interpretada por Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera y las niñas
Isabel Tellería y Ana Torrént. Fotografía de Luis Cuadrado. Música compuesta
por Luis de Pablo. Director: Víctor Erice.





Visionlab
Optica
Identidad Visual
1989

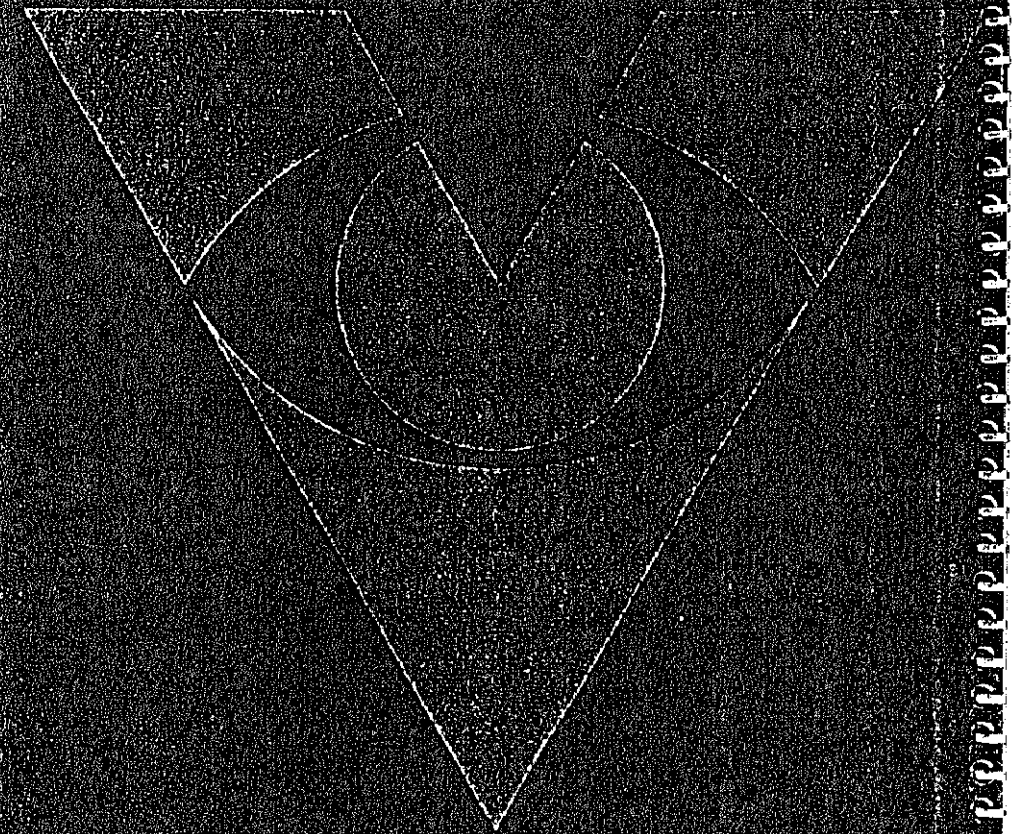


Rambla de Catalunya, 22
08007 Barcelona

Alcalá, 116; zona Goya
28009 Madrid

Orense, 24
28020 Madrid

Colón, 74
46004 Valencia

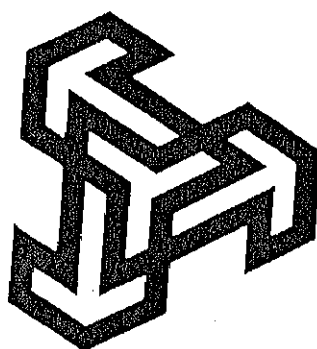


VISIONLAB

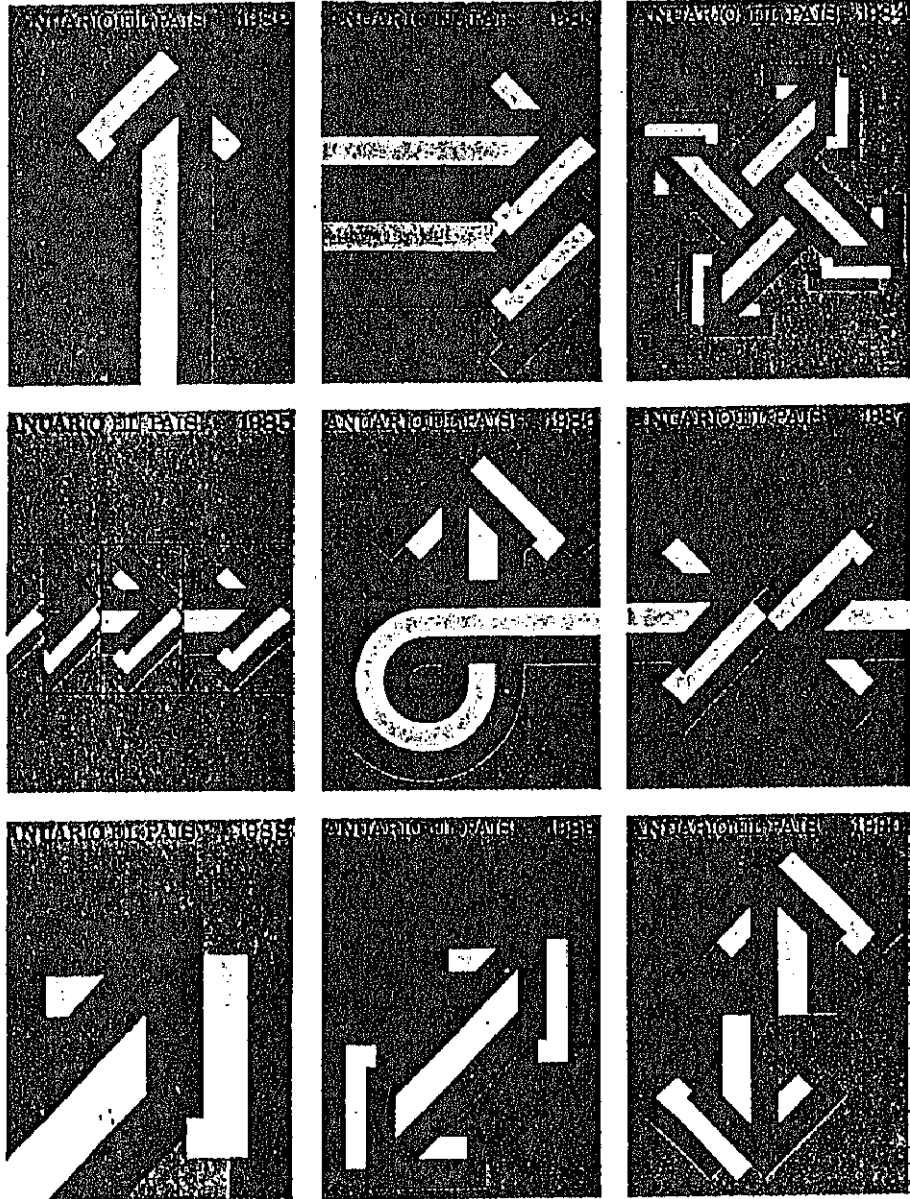
Primer Laboratorio Integral de la Visión

PlanCar

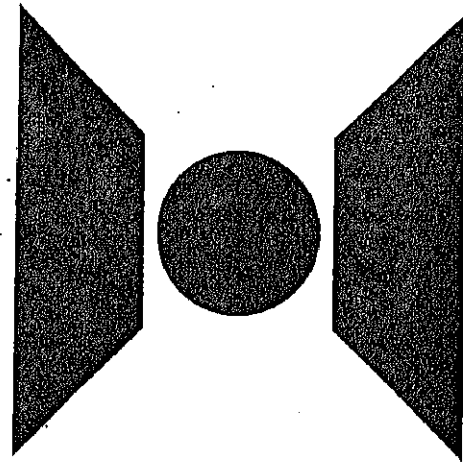
PlanCar
Alquiler de coches
Identidad Visual
1991



Per
Gestora inmobiliaria
Identidad Visual
1987

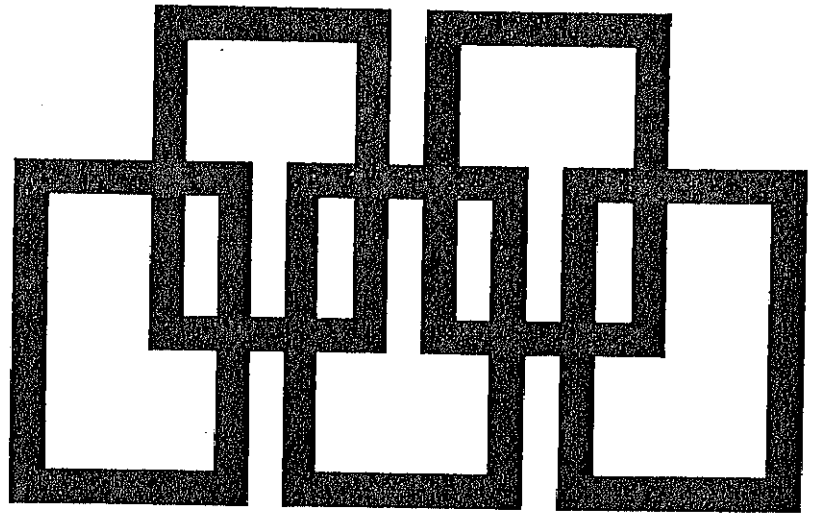


Anuario El Pais
Grupo Prisa
Identidad Visual
1981-91



MADRID
MADRID
MADRID

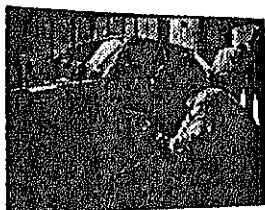
Madrid'92
Madrid Capital Cultural Europea
Identidad Visual
1990



Madrid 92

Madrid'92
Madrid Capital Cultural Europea
Identidad Visual
1990

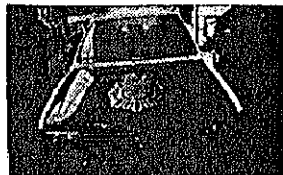
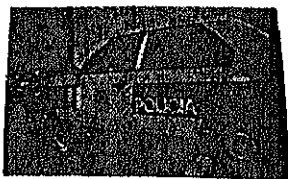
EJEMPLOS DE IMPLANTACIONES DE IDENTIDAD



Implantación de
identidad en
automóvil del
Cuerpo Nacional
de Policía.

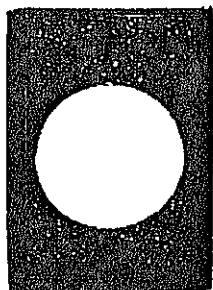


En la primera fotografía
Cruz Novillo está reto-
cándo la pintura.

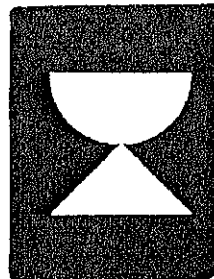


Implantación de
identidad en
vehículos de
Portland-Valderrivas.

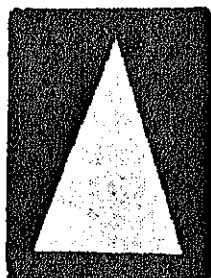
BARAJA
(inédita)



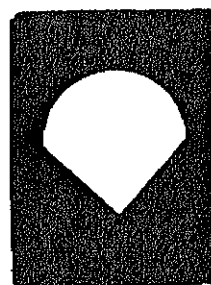
OROS



COPAS



ESPADAS



BASTOS

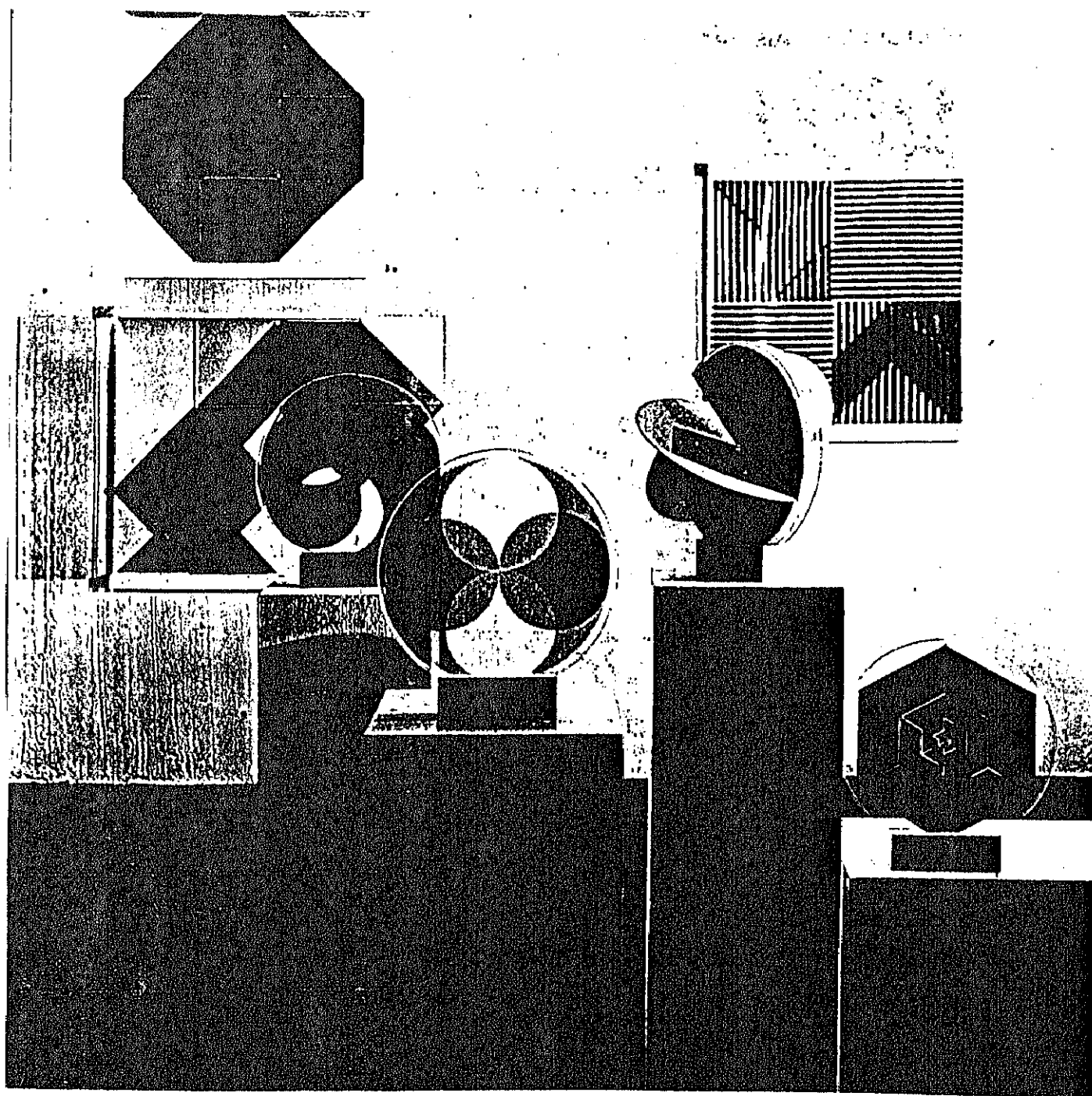
DOCUMENTOS FOTOGRAFICOS

OBRA PLASTICA

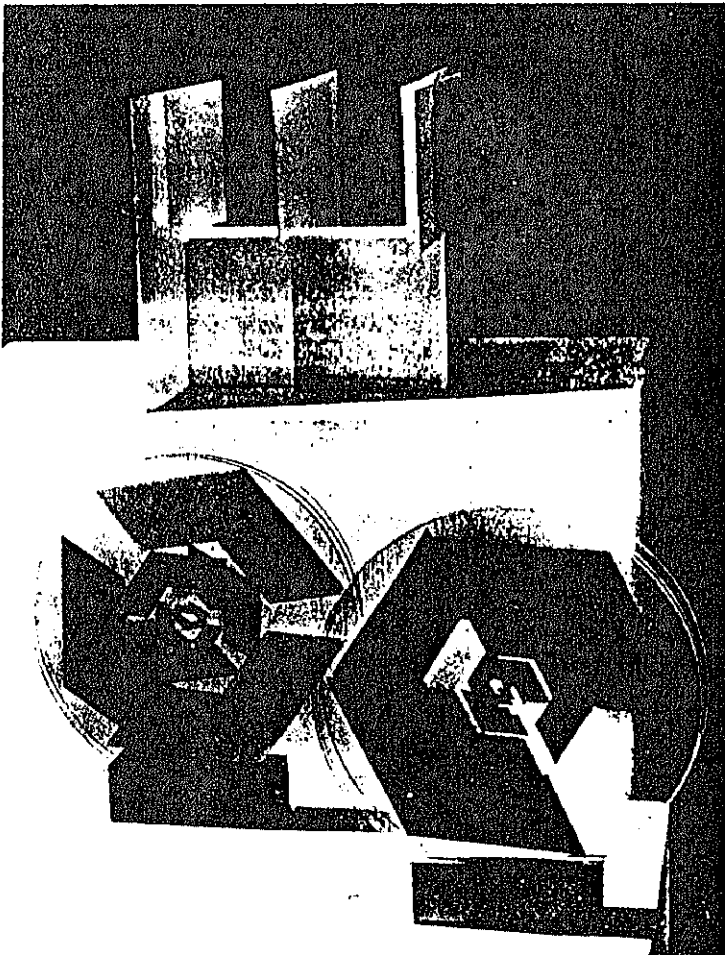
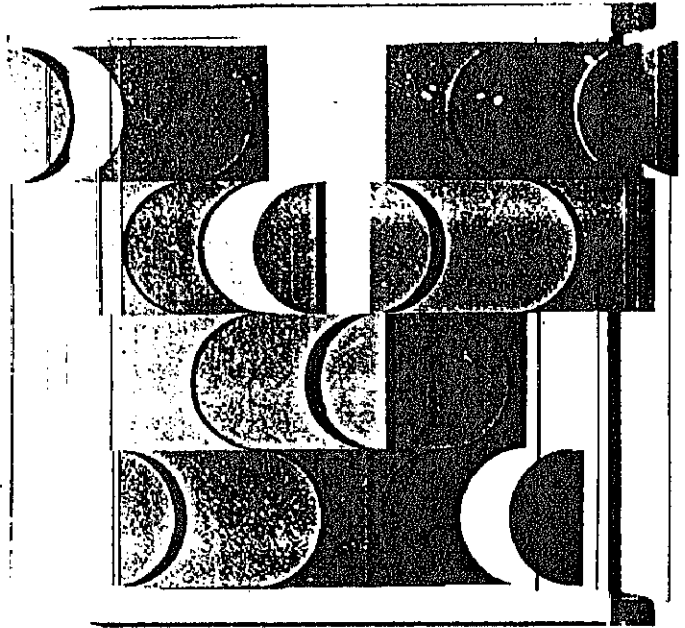
MANIPULABLES

exposición

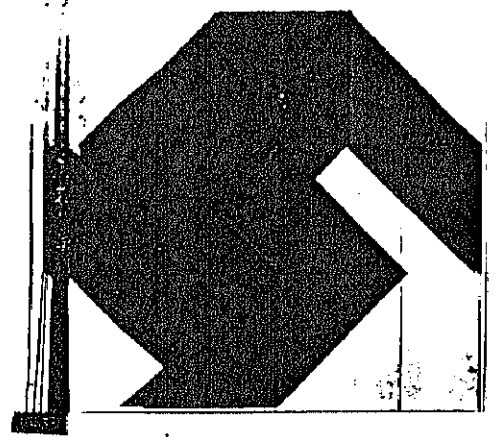
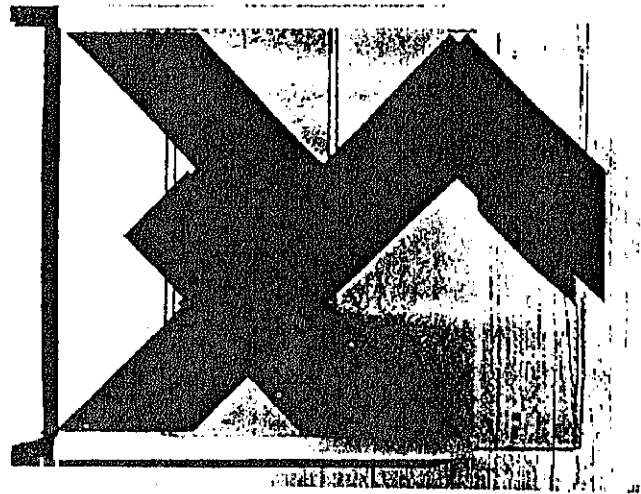
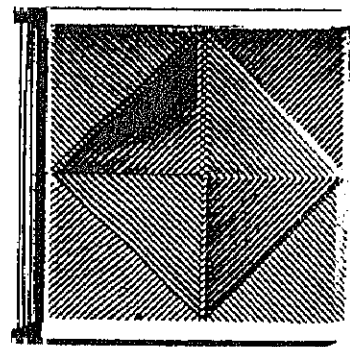
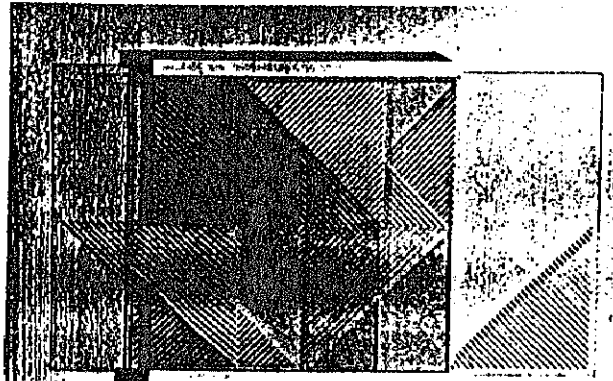
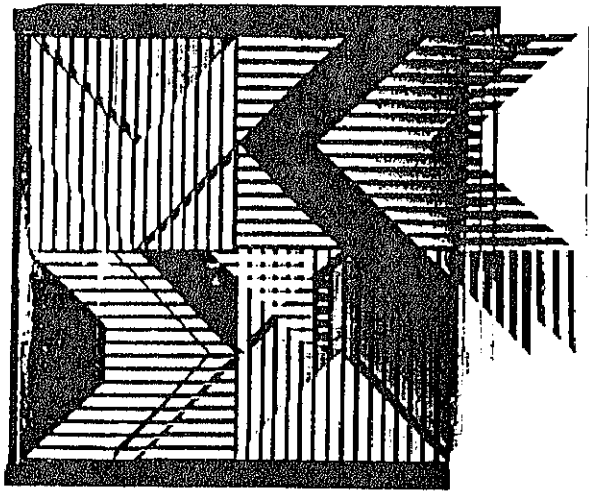
SKIRA 1972



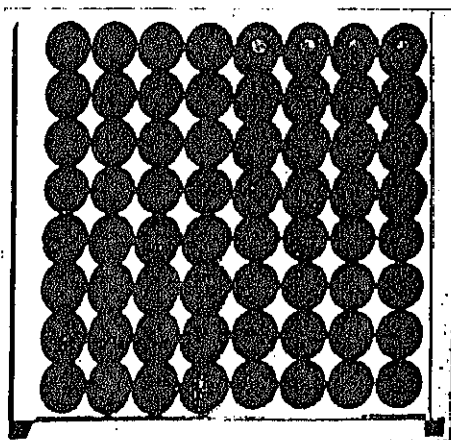
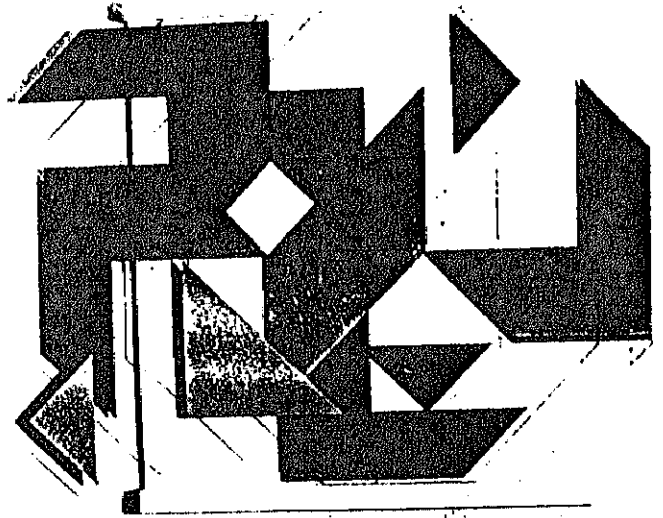
SKIRA 1972



SKIRA 1972



ESTRUCTURAS
MANIPULABLES
1972



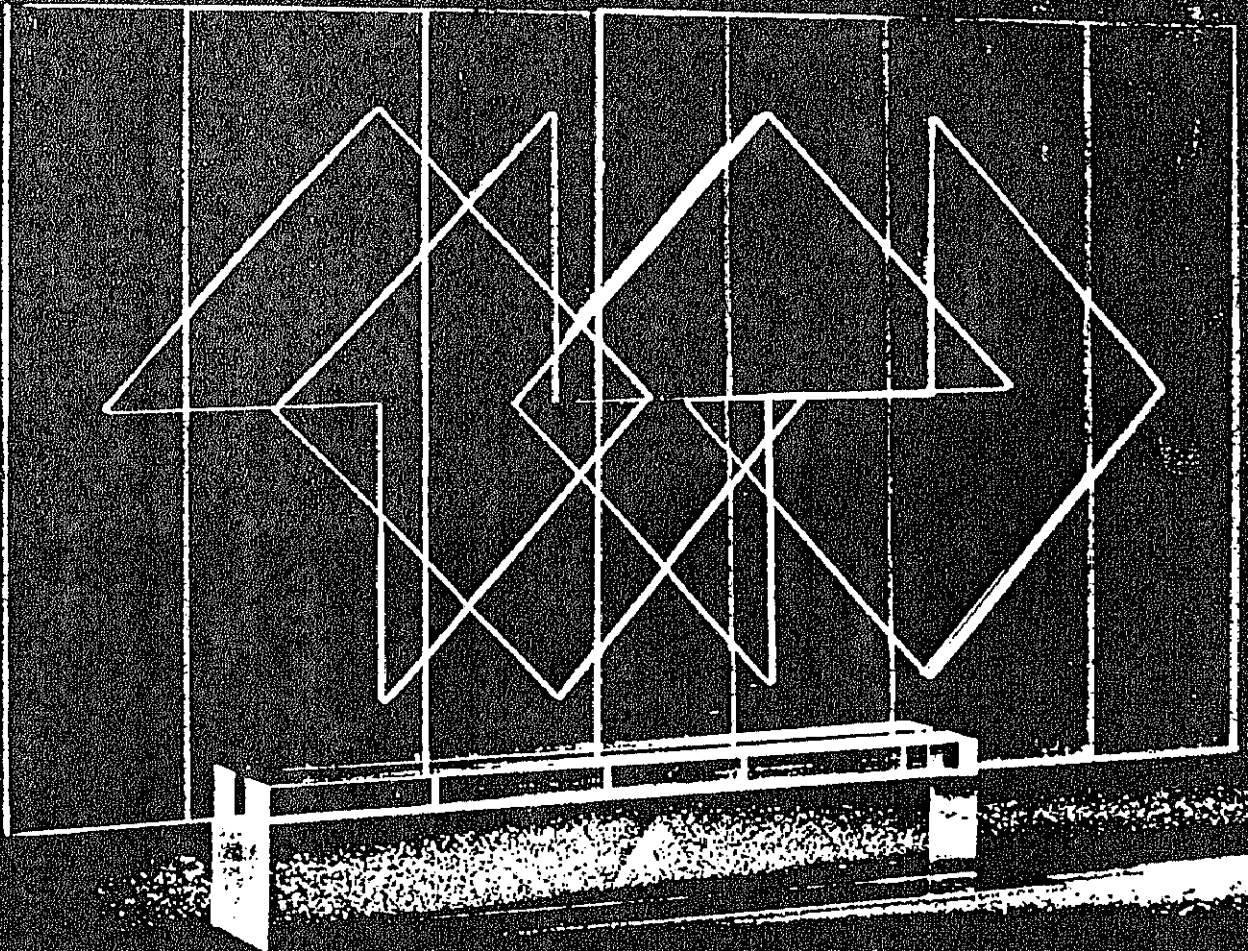
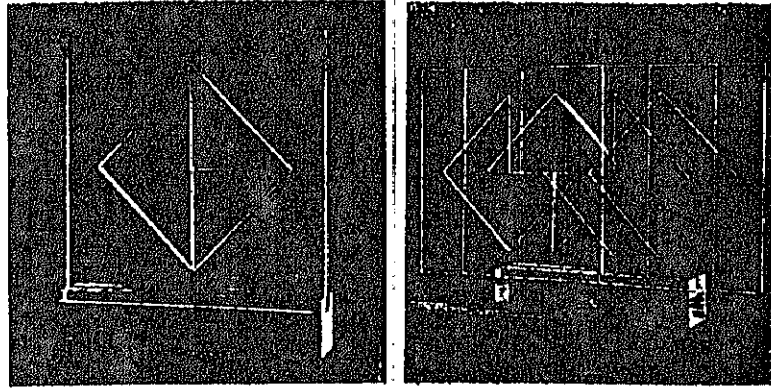
acrílico sobre metacrilato
80 x 80 cms.

"Dialagma"

1975

Compuesta de una base de melacrilato transparente y cuatro láminas, también en melacrilato transparente, que juegan, alternativamente, con cortes en triángulos rectángulos. Su dimensión es de 39 cms. de alto y 34 cms. de ancho, incluyendo en estas medidas su base.

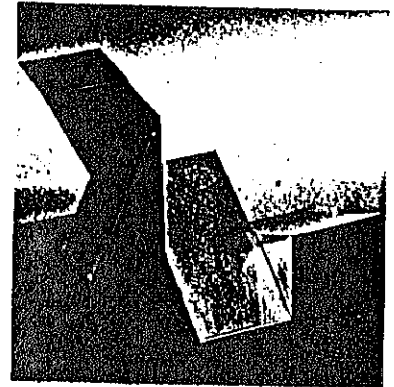
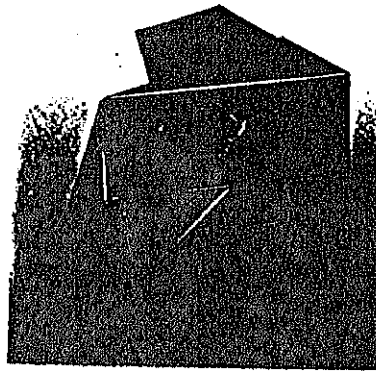
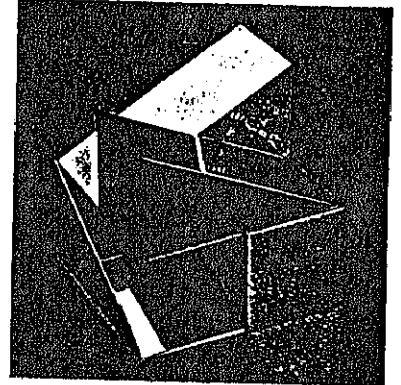
Edición de diecisiete ejemplares.



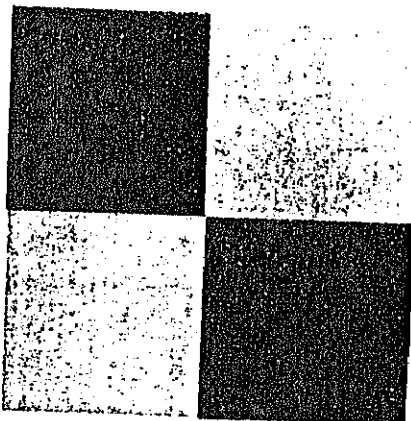
"Acoplamiento 1" 1977

Compuesto de dos piezas y realizado en latón pulido a su color y en latón cromado. Su dimensión es de 10 cms. de alto y 5 cms. de ancho.

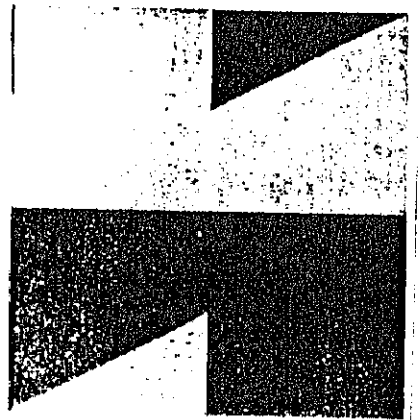
Edición de sesenta y ocho ejemplares.

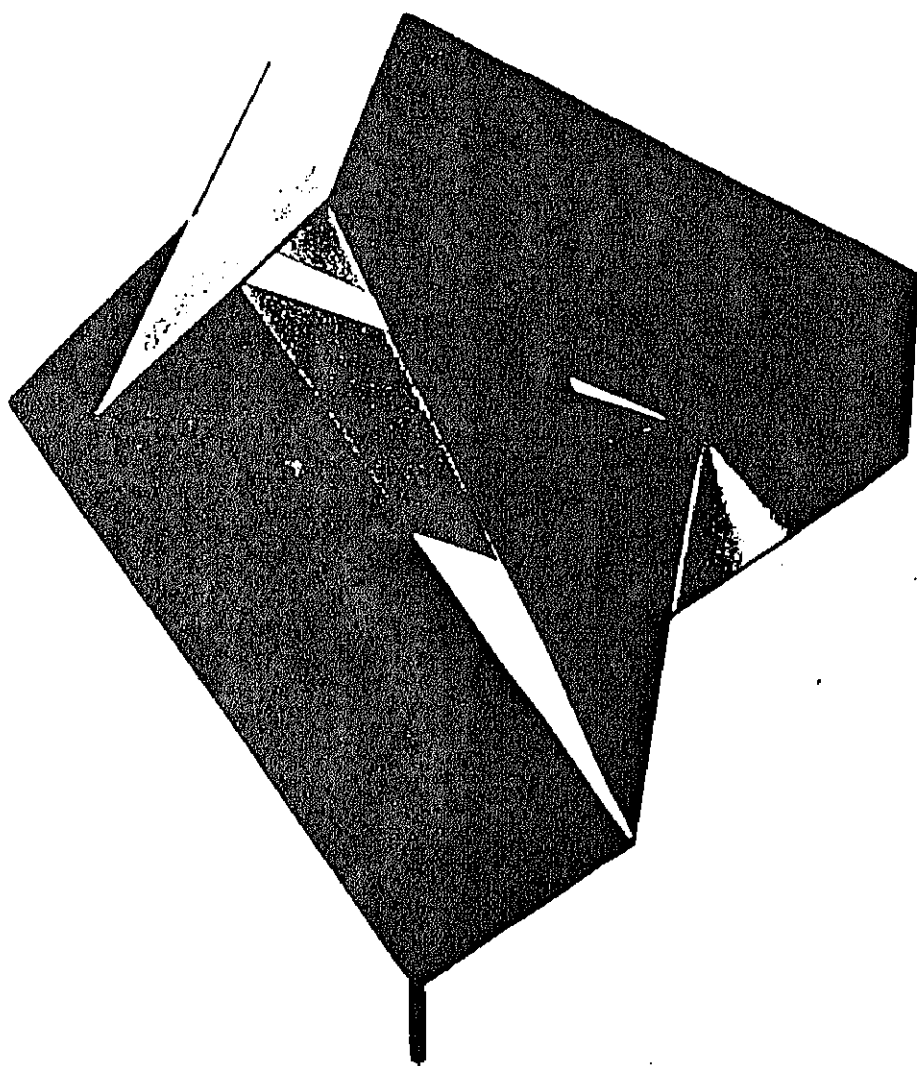


Acoplamiento, I-III-1977



Acoplamiento, IIX-1977

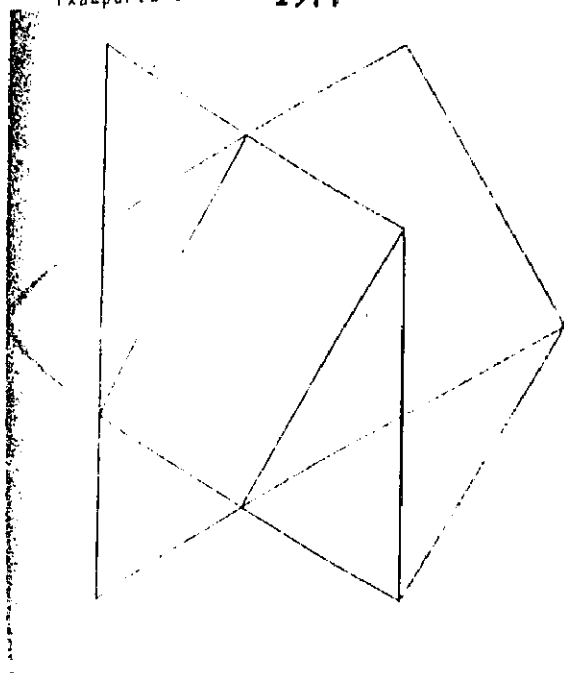




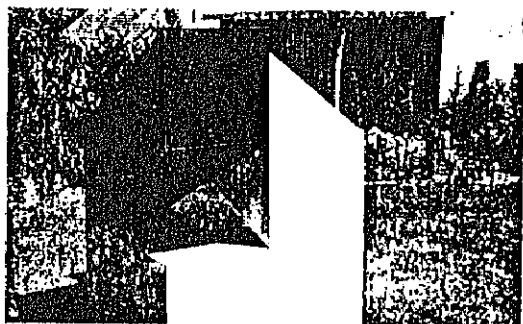
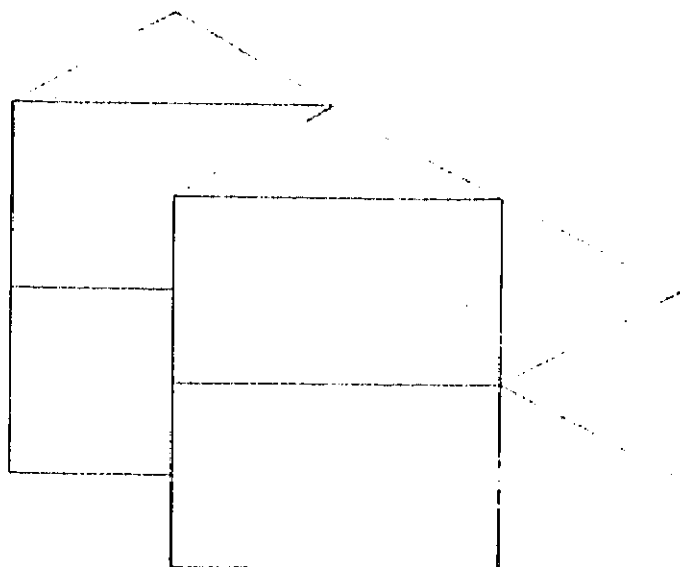
"Pintura n.º 7" Chapa de hierro pintada. 75 x 55 x 55 cm 1977

Ixamparta 9

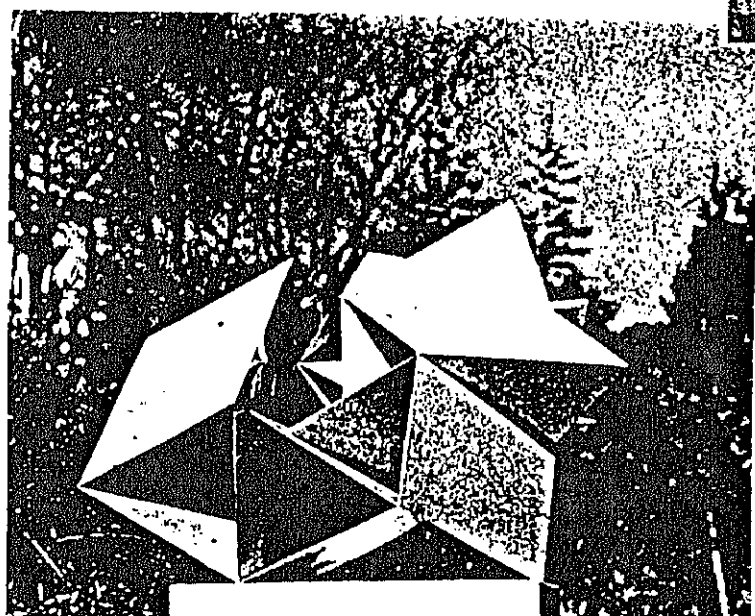
1977



Ixamparta 10



Escultura en el jardín, 1978

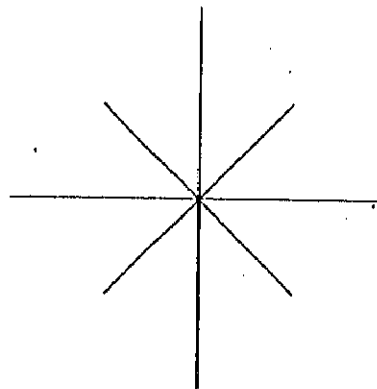
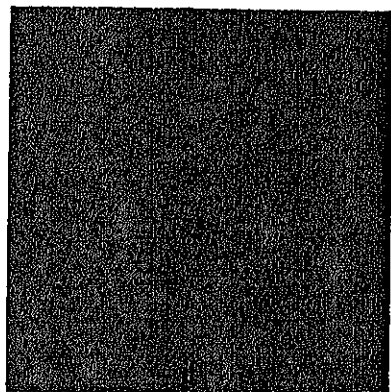
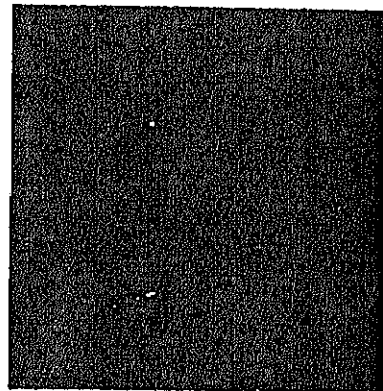
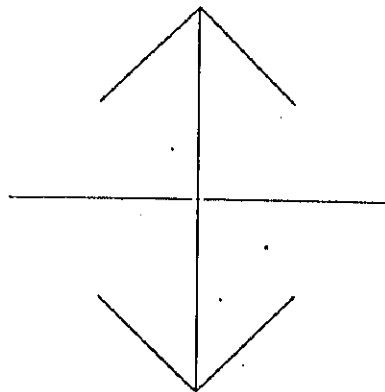


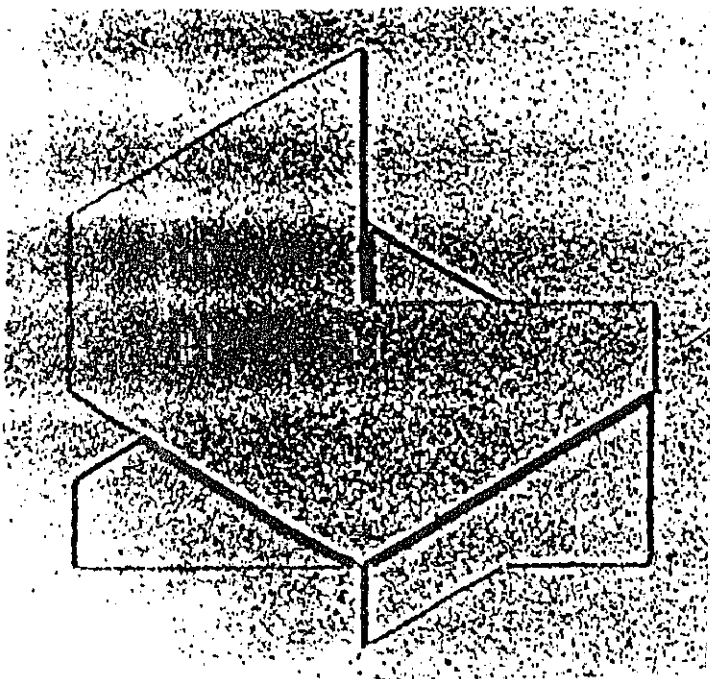
CICLO

"PROYECTO PARA
UNA ESCULTURA III"

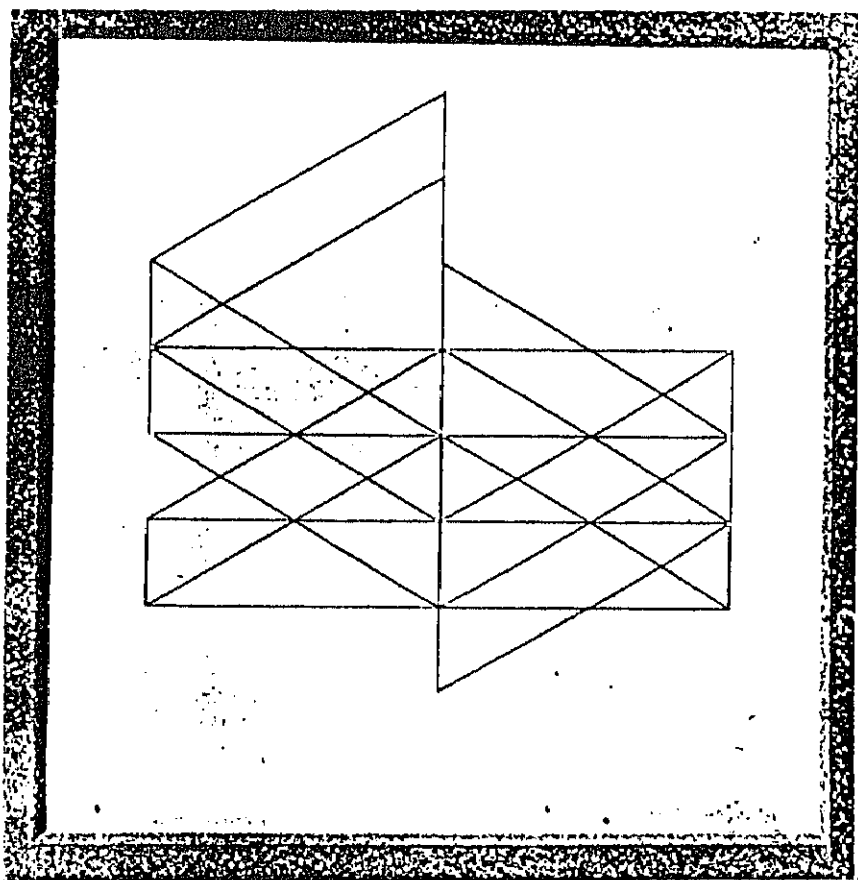
1980

Ciclo "Proyecto para una escultura III", compuesto por 24 pinturas, 8 esculturas, 48 dibujos y otros tantos collages.

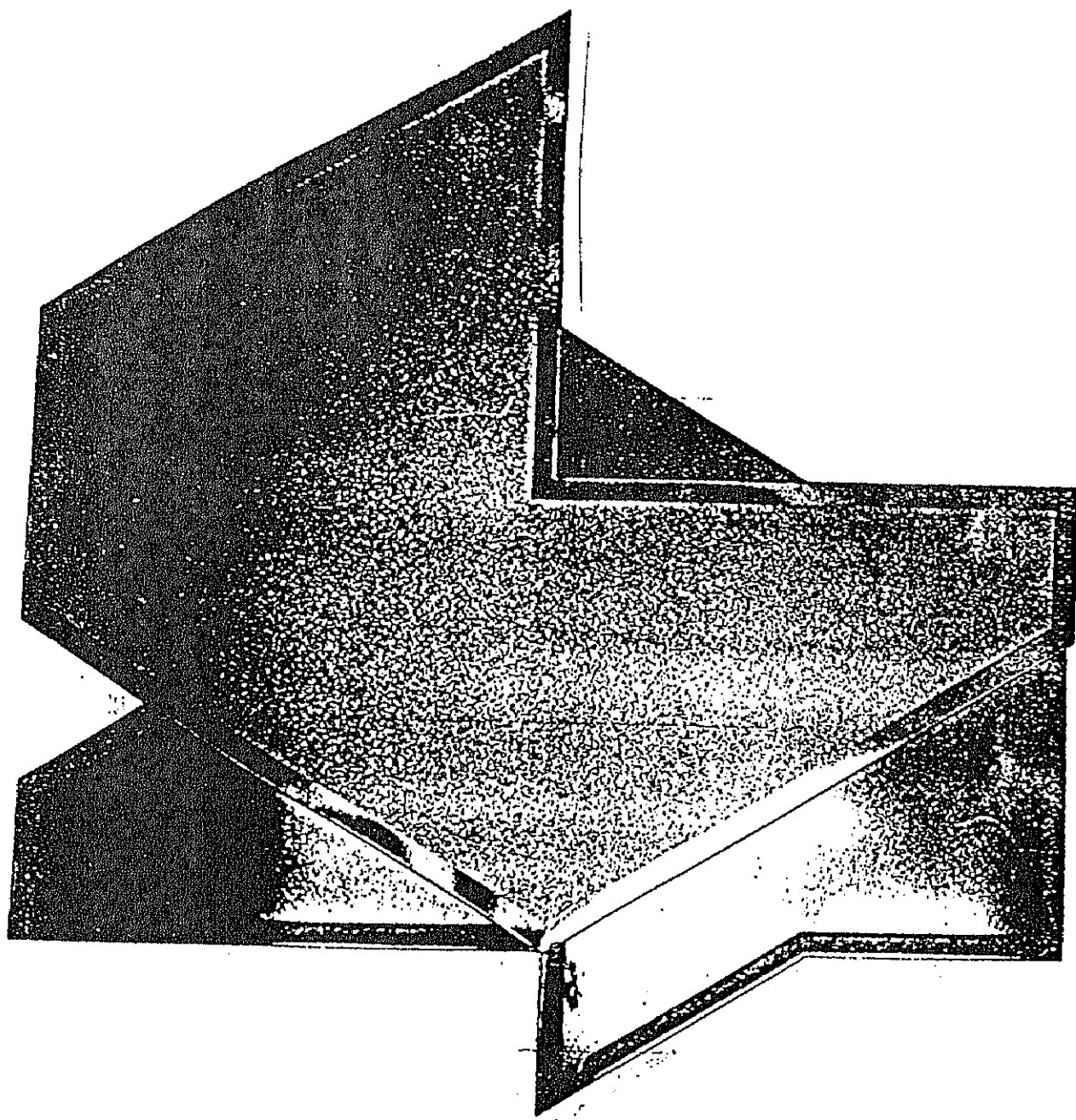




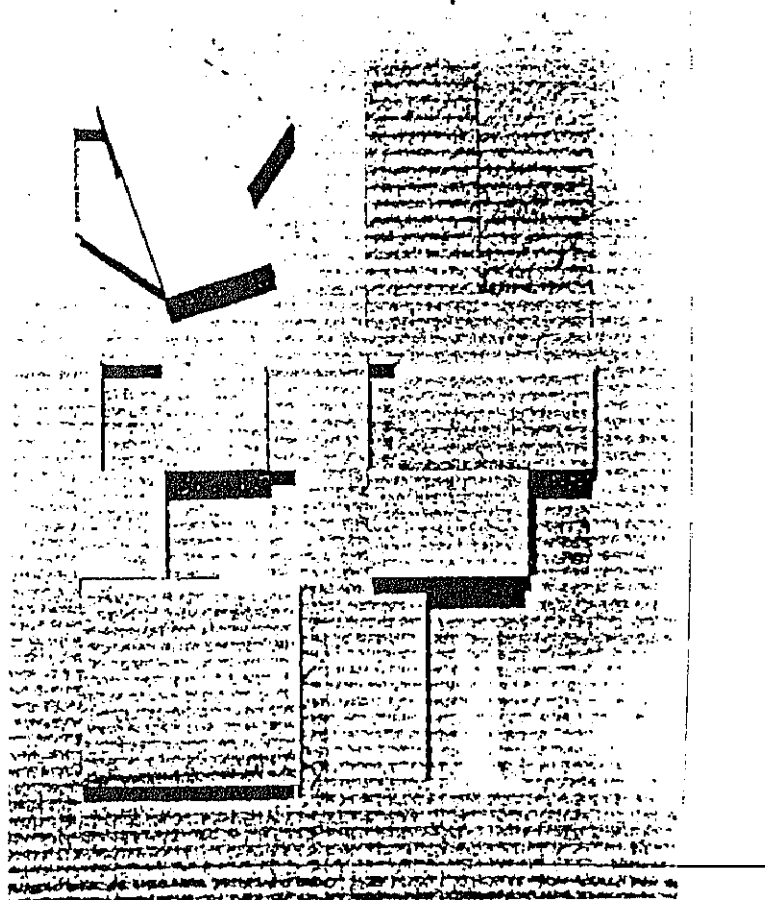
Proyecto para una escultura n.º 3 XVII, 1980,
collage, cartón, 0,40 x 0,40 cm.



Proyecto para una escultura n.º 3 XVII, 1980, tinta sobre papel, 0,40 x 0,40 cm.

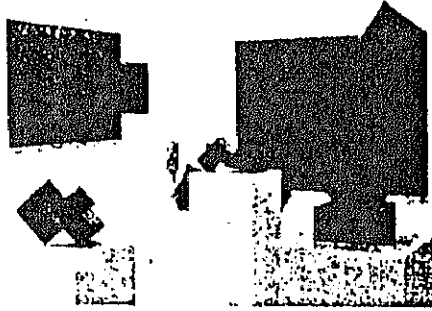


Proyecto para una escultura n.º 3 XVII, 1980, esmaltes sobre aluminio, 2 x 1, 70 x 0,14 m.

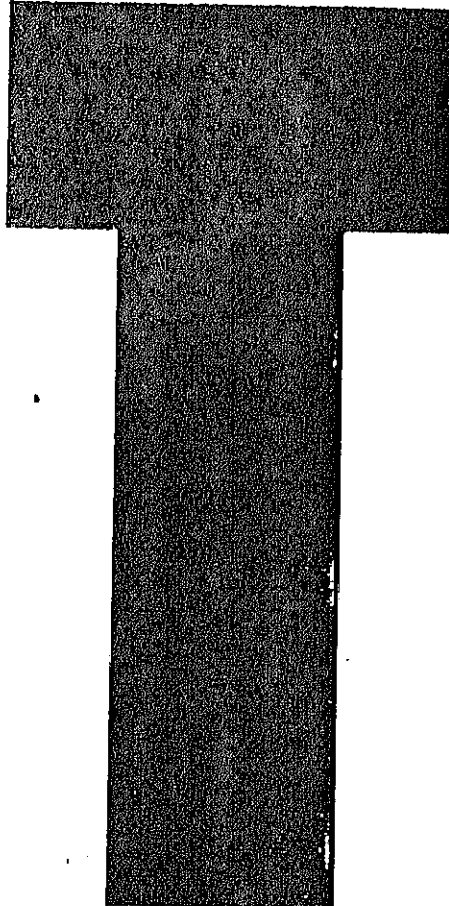


Proyecto para escultura
 "Artefacto seis", 1980/84
 Colage de cartón y lápiz
 46 x 34 cm. a sangre.

Galería
AELE
1985

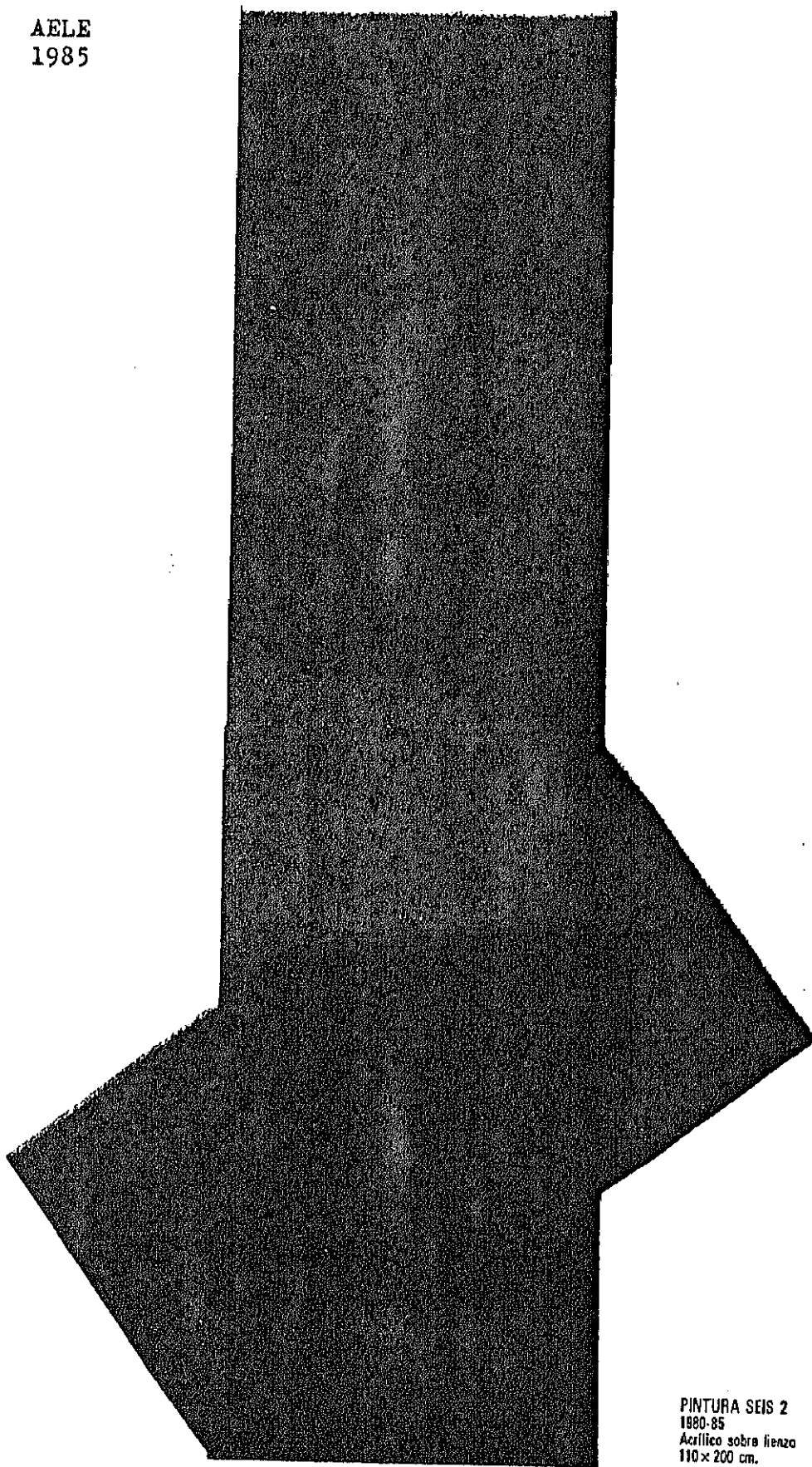


ARCO'85
Stand Galería AELE



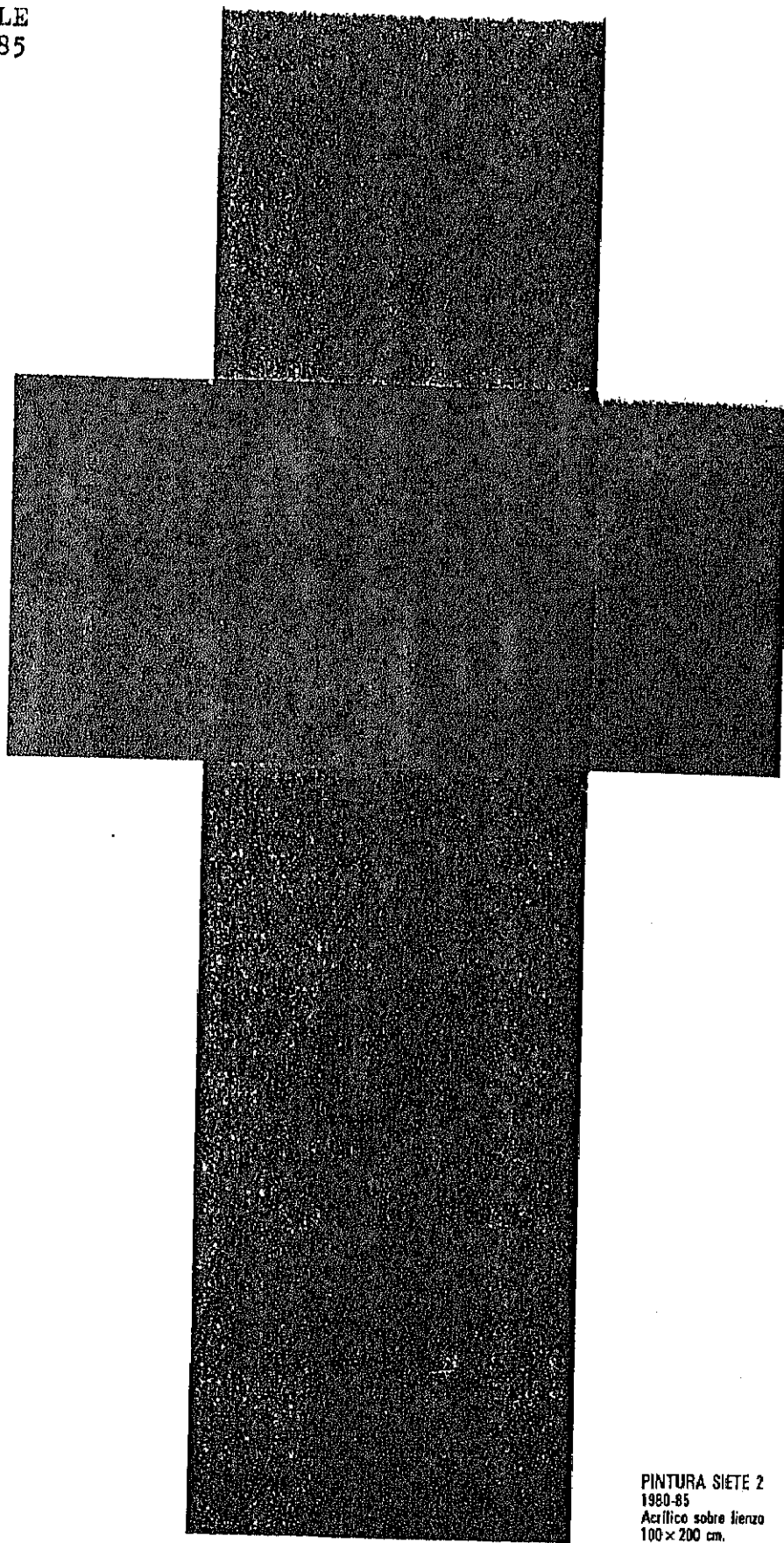
PINTURA OCHO 3
1980-85
Acrílico sobre lienzo
100 x 200 cm.

AELE
1985



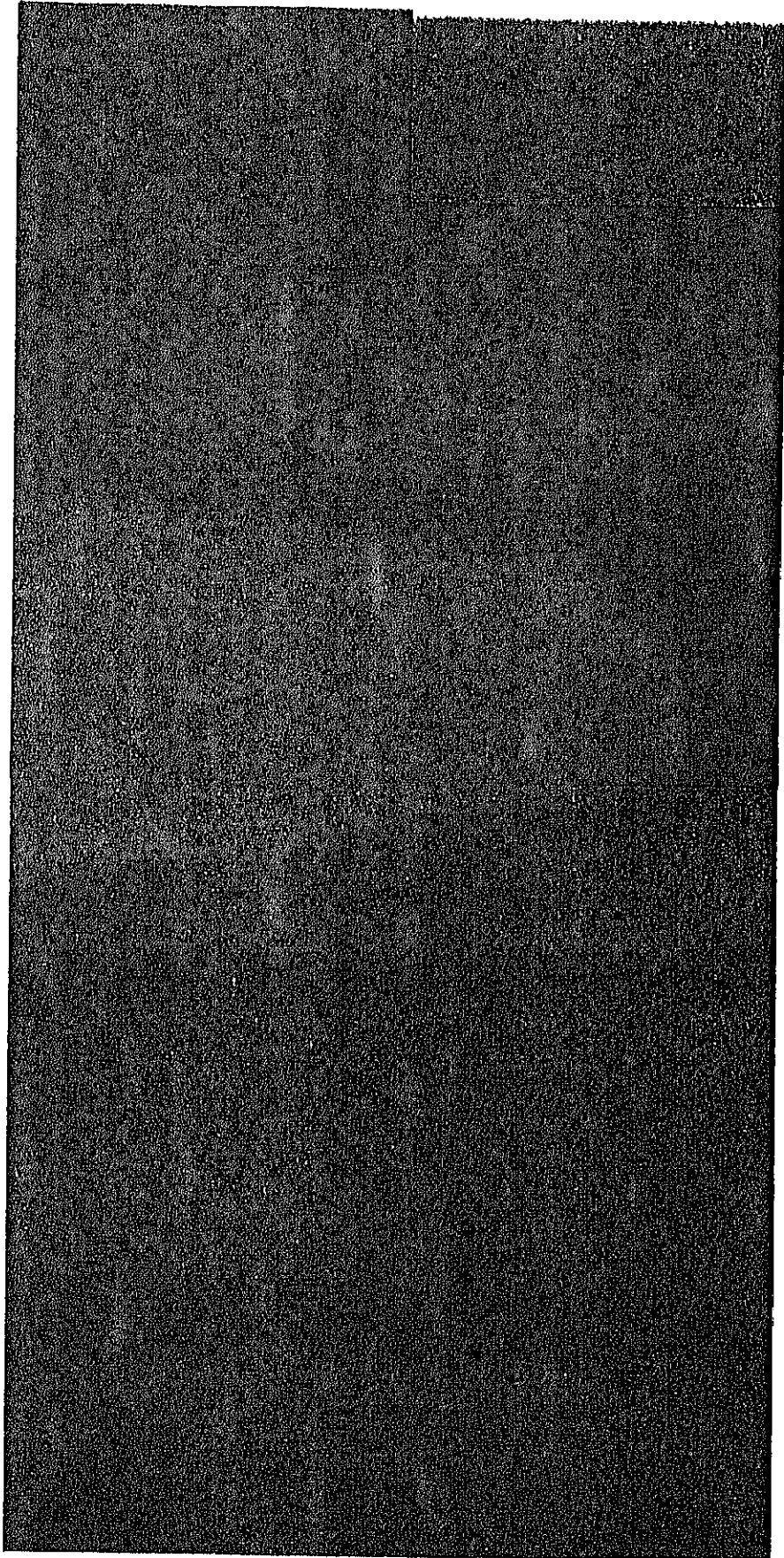
PINTURA SEIS 2
1980-85
Acrílico sobre lienzo
110 x 200 cm.

AELE
1985



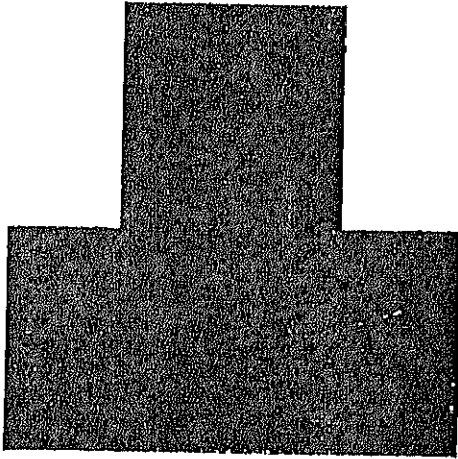
PINTURA SIETE 2
1980-85
Acrílico sobre lienzo
100 x 200 cm.

AELE
1985



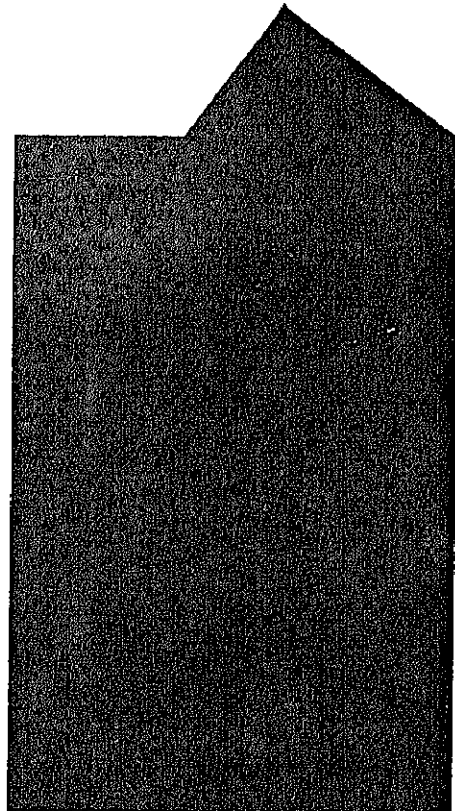
PINTURA CUATRO 3
1980-85
Acrílico sobre lienzo
180 x 190 cm.

AELE
1985

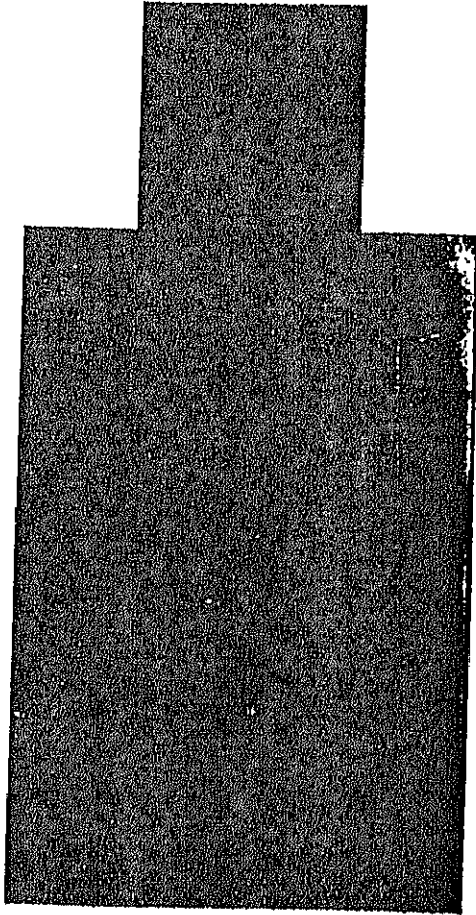


SEIS 3

PINTURA CUATRO 3 + CUATRO 3
1980-85
Acrílico sobre lienzo
210 x 200 cm.



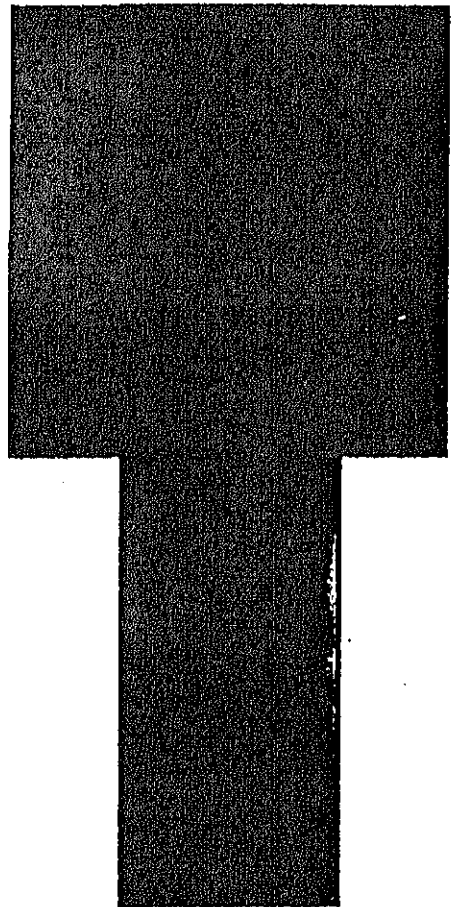
AELE
1985



PINTURA CINCO 1
1980-85
Acrílico sobre lienzo
100 × 200 cm.

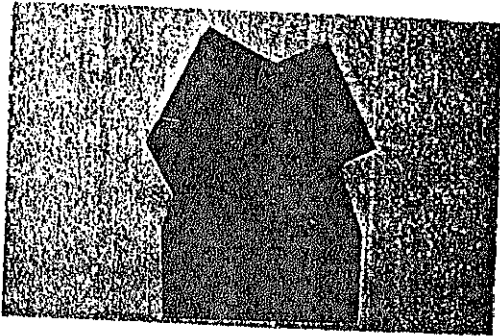


PINTURA DOS 3
1980-85
Acrílico sobre lienzo
125 × 100 cm.



PINTURA CINCO 2
1980-85
Acrílico sobre lienzo
100 × 200 cm.

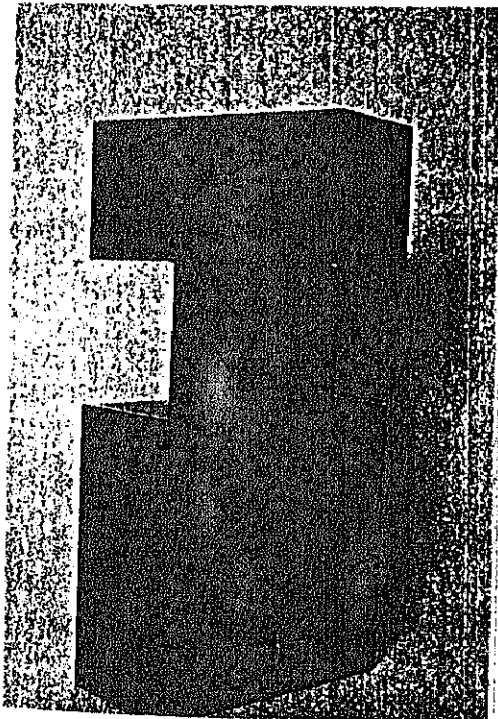
ESCULTURAS NUMERADAS. 1985



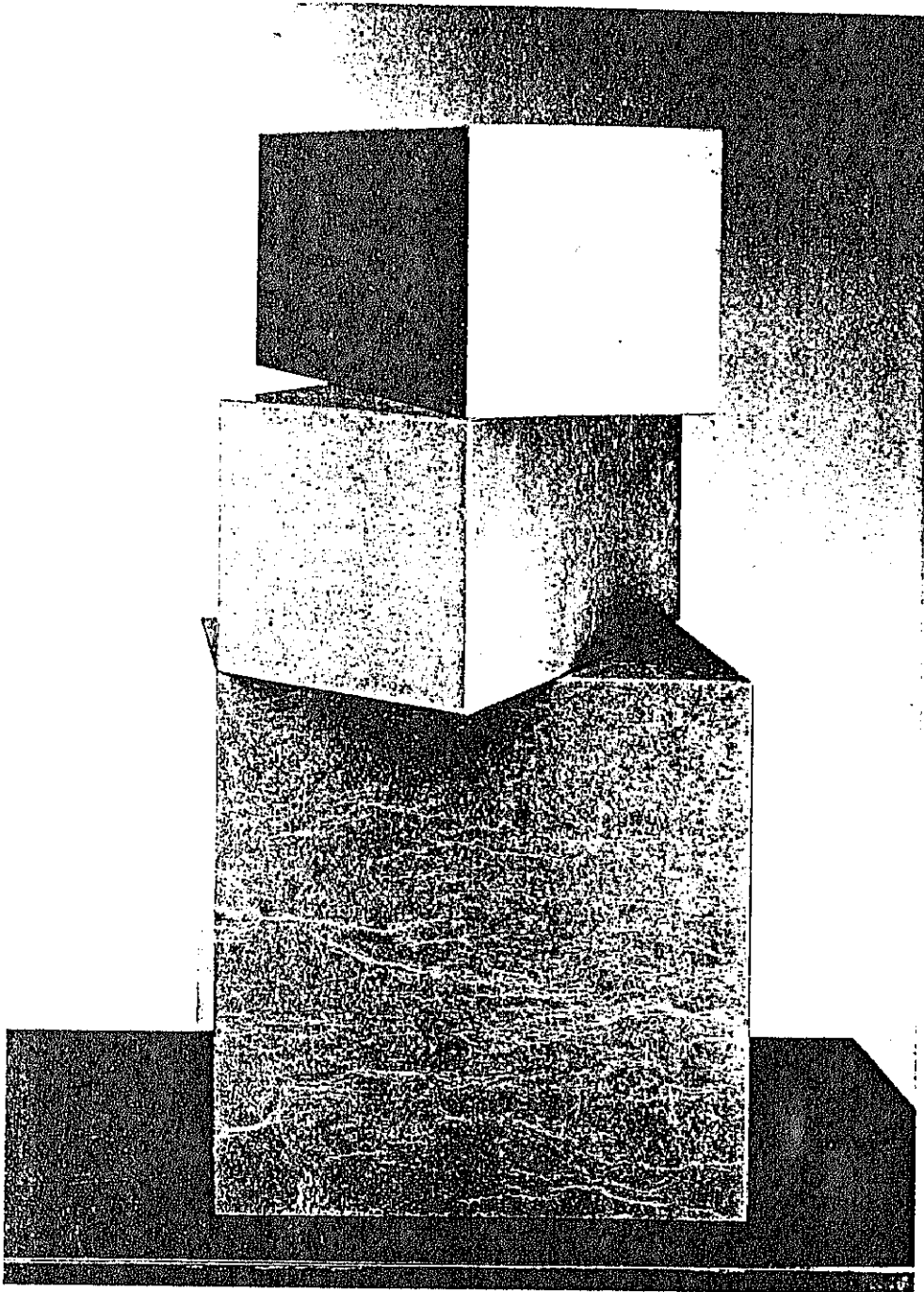
Cruz Novillo: Escultura Uno, Piedra de Calatorao, 1985.



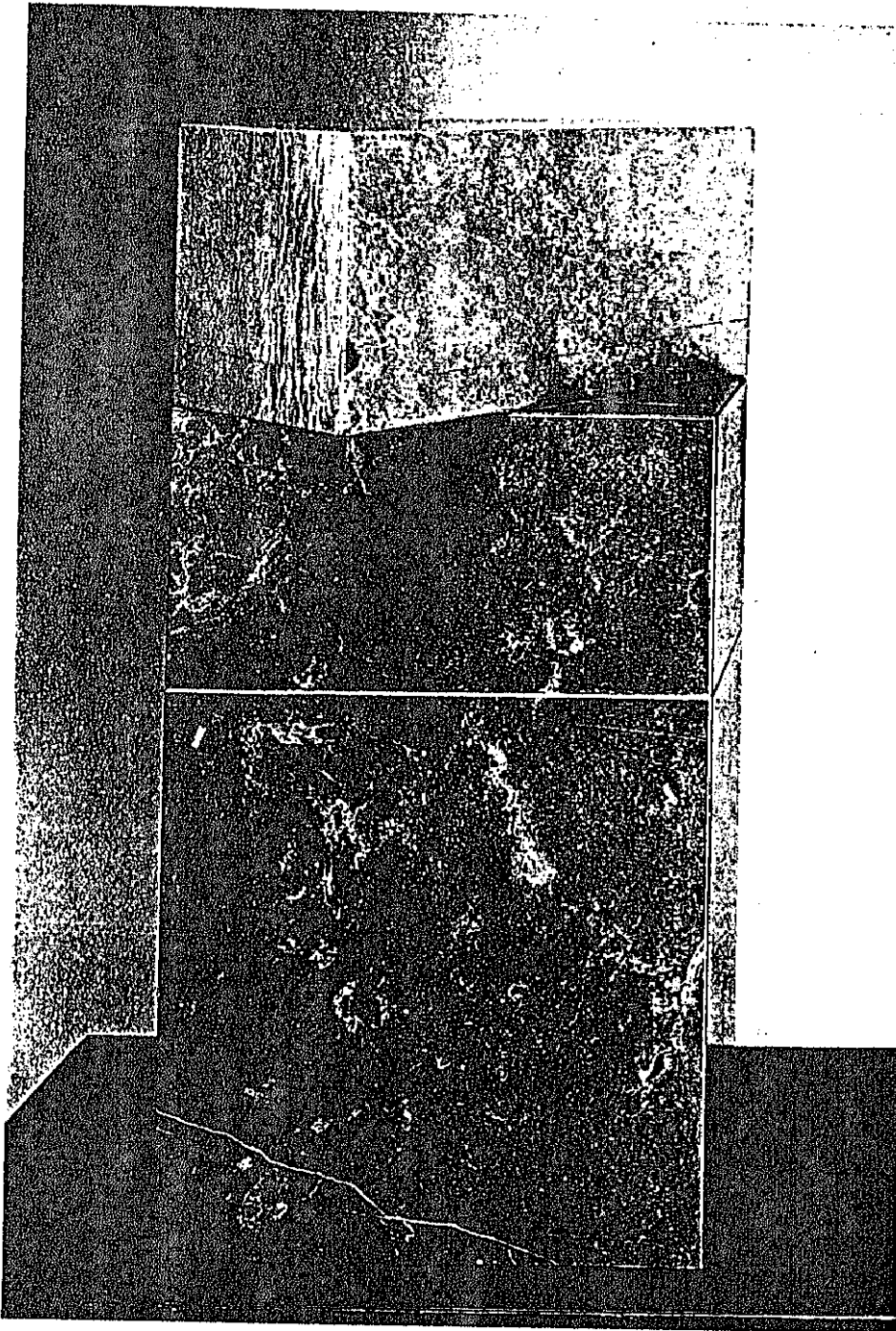
Escultura Nueve:
Piedra de Calatorao.
24 x 33,5 x 27 cm.



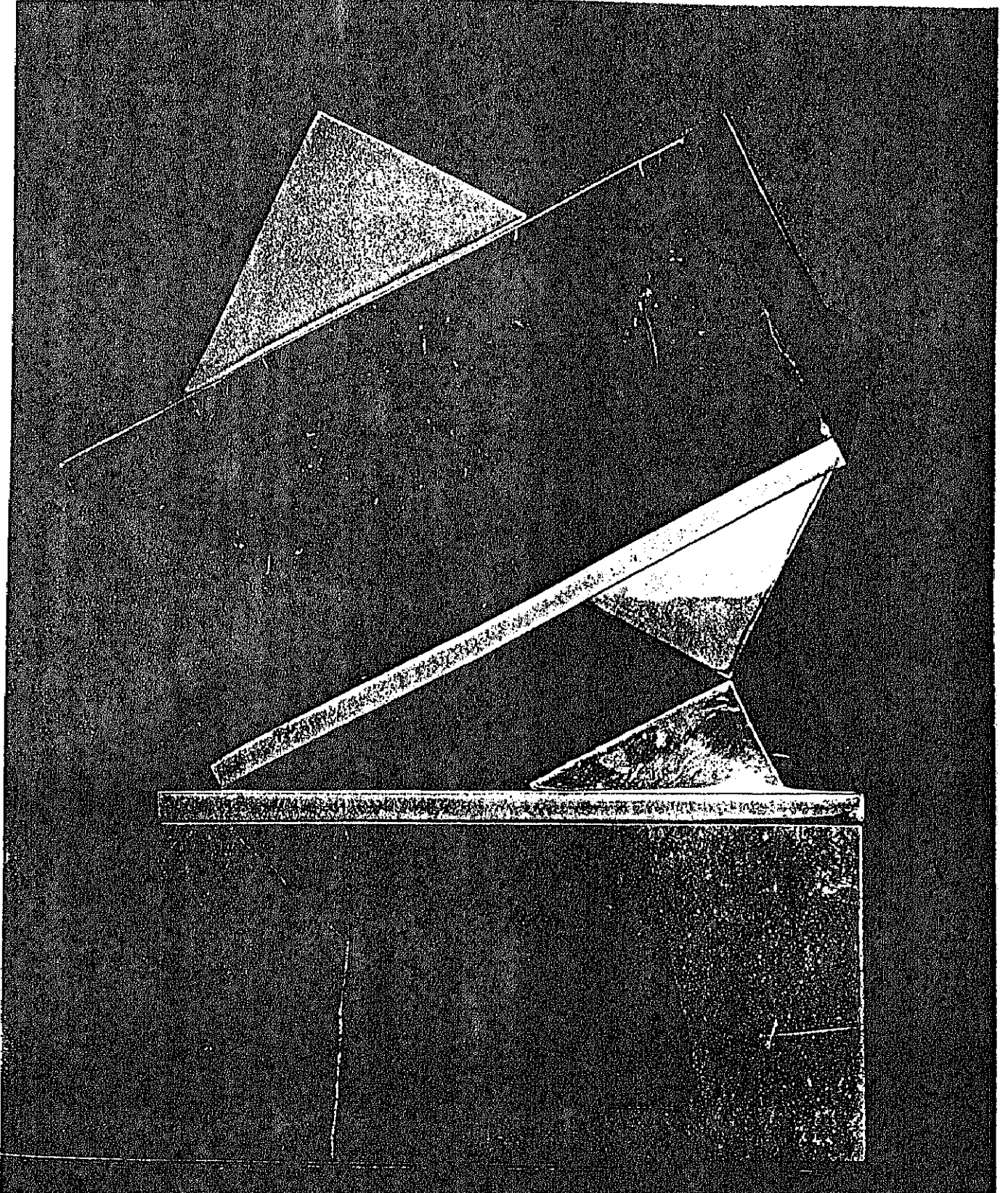
Escultura Siete, Piedra de Calatorao, 1980-85.



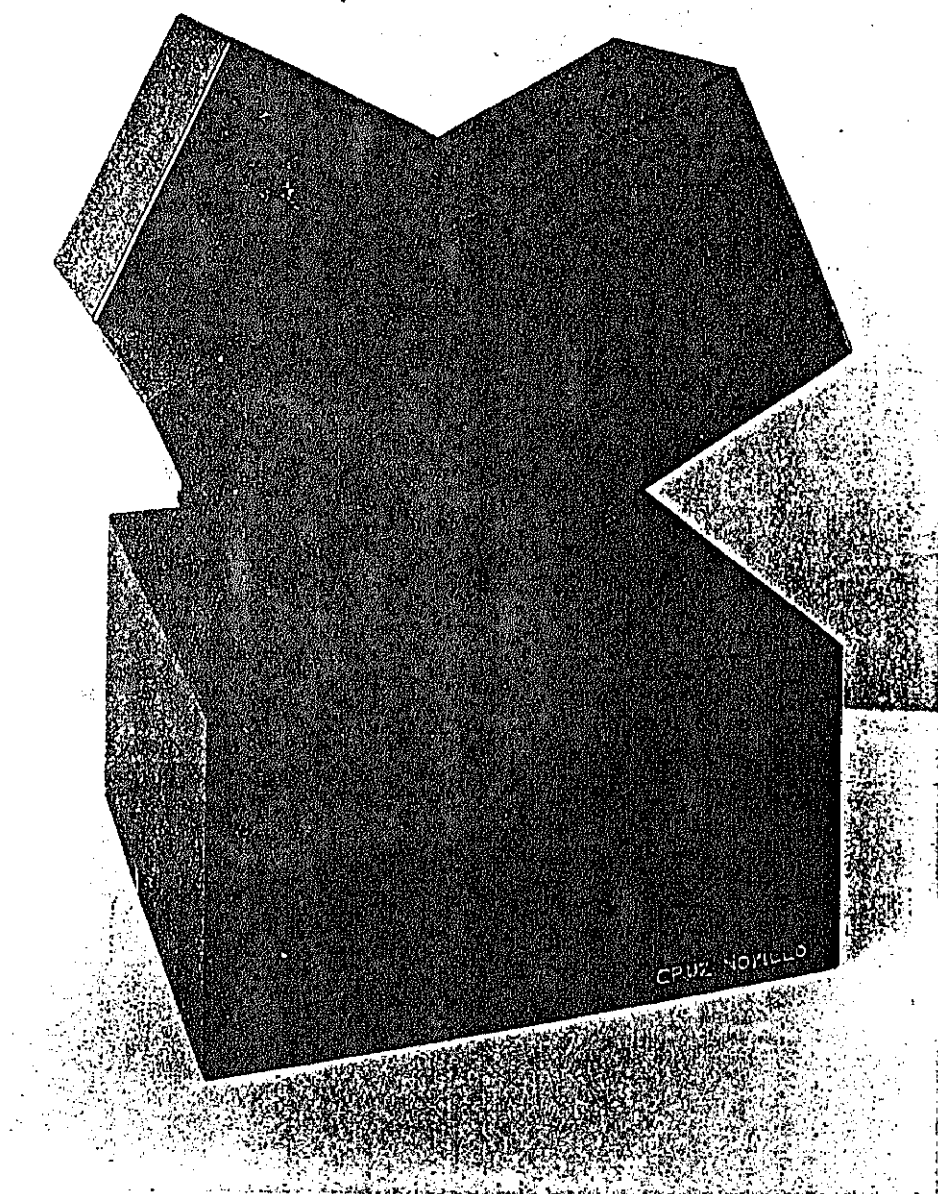
ESCULTURA CINCO - 2
Piedra de calatorao. 24 x 48 x 34 cms. 1985



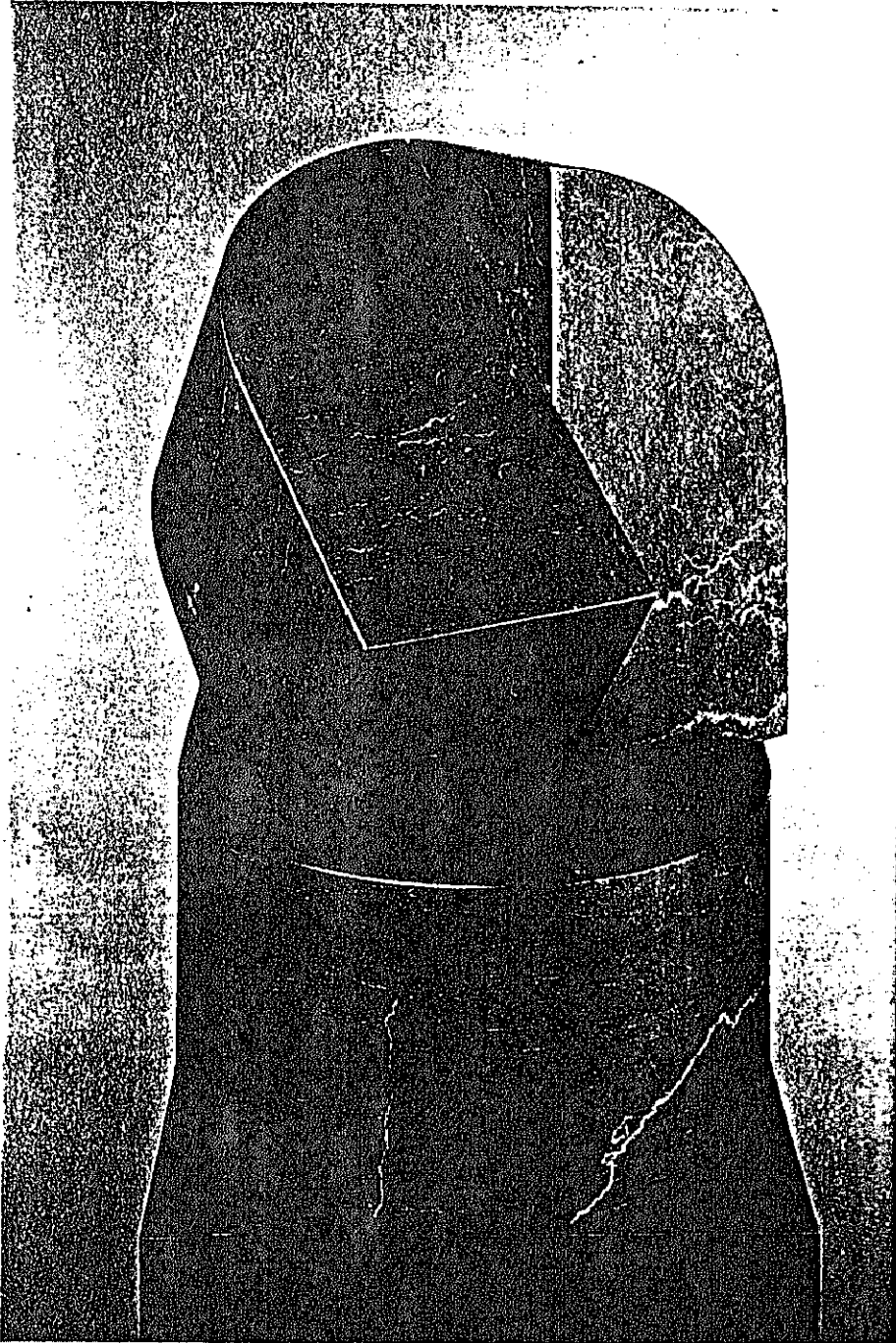
ESCULTURA OCHO 3
Piedra de calatorao. 24 x 48 x 34 cms. 1985



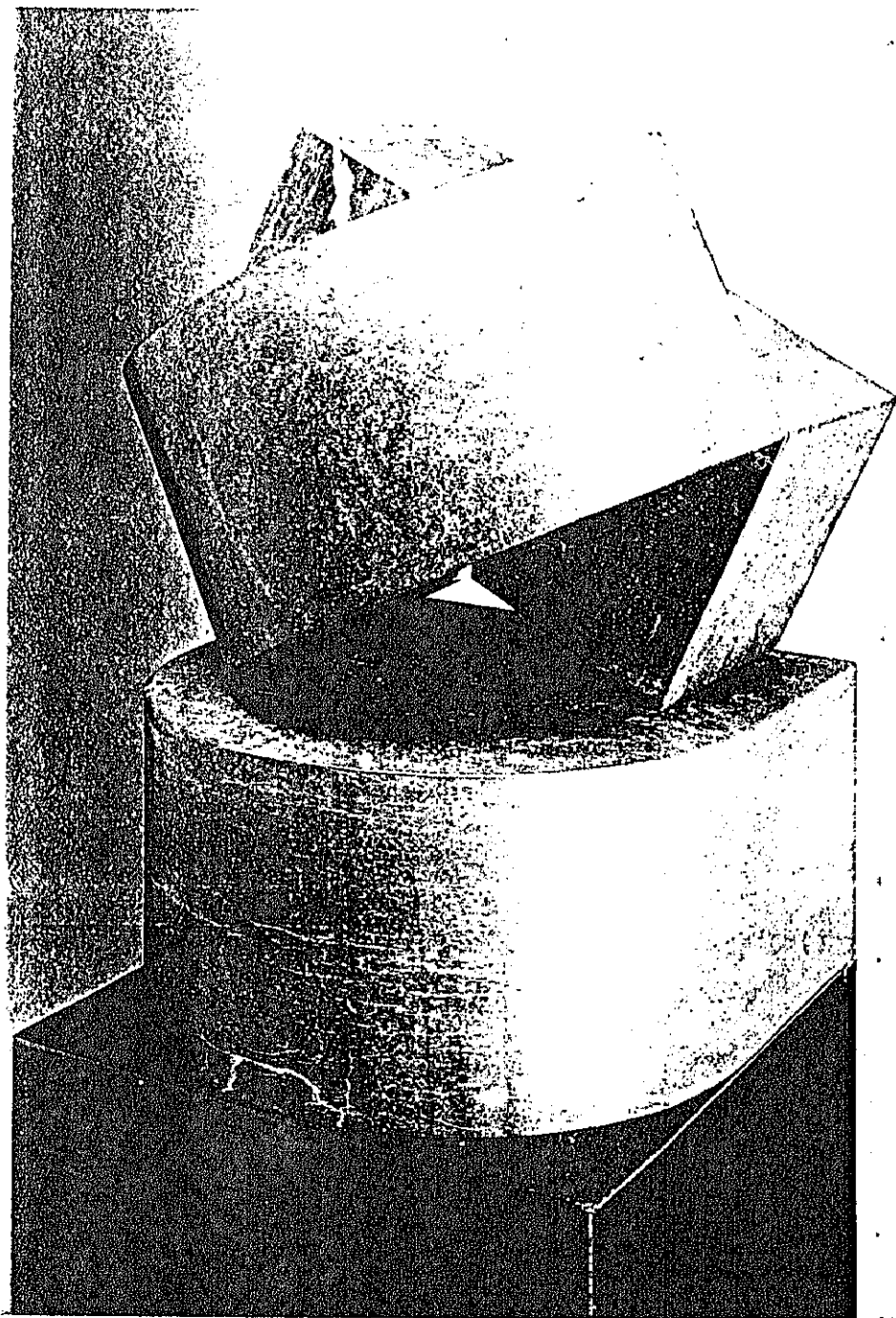
SEGUNDA ESCULTURA
Piedra de calatorao y latón. 24 x 24 x 34 cms. 1985



SEGUNDA ESCULTURA
Piedra de calatorao, 24 x 24 x 34 cms. 1985



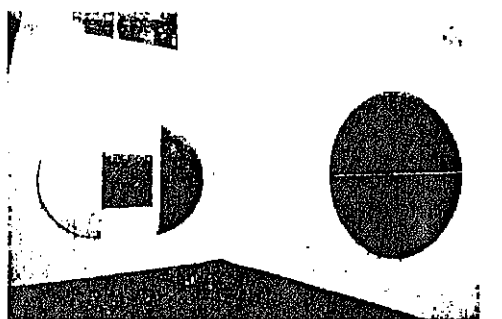
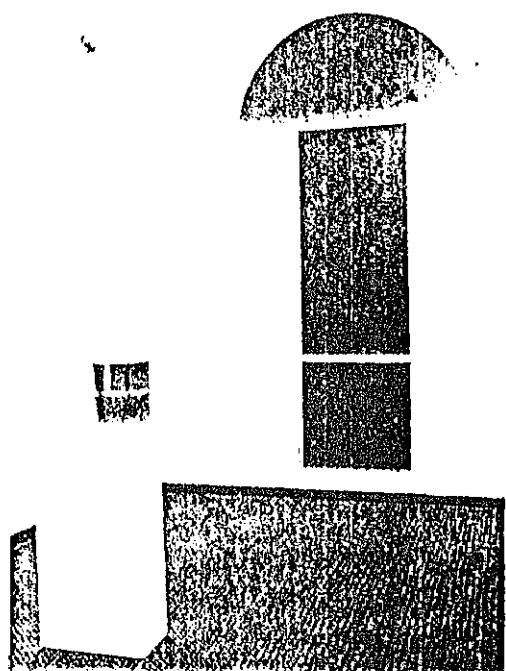
CUARTA ESCULTURA
Piedra de calatorao. 24 x 24 x 34 cms. 1985



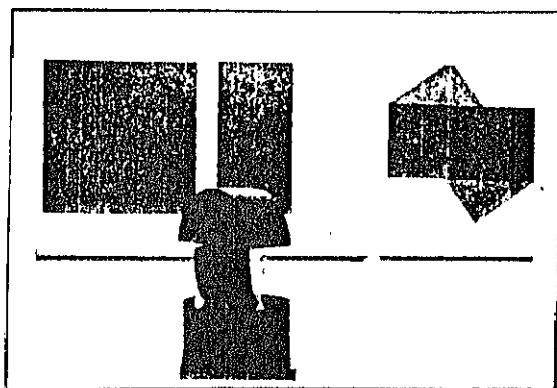
QUINTA ESCULTURA
Piedra de calatorao. 24 x 48 x 34 cms. 1985

FRAGMENTOS DE ESCULTURA
AELE '87
FIAC '87

Cruz Novillo. Vista de su exposición en AELE.
1987



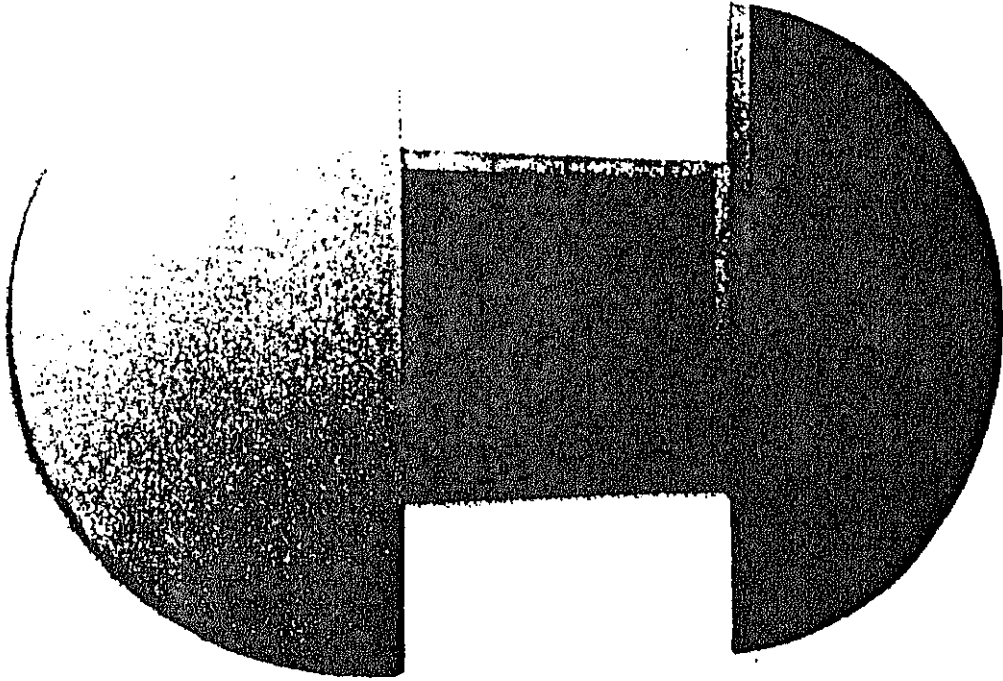
AELE



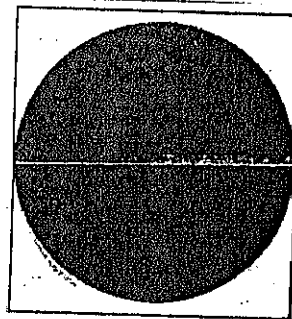
Cruz Novillo. Stand en la FIAC 87

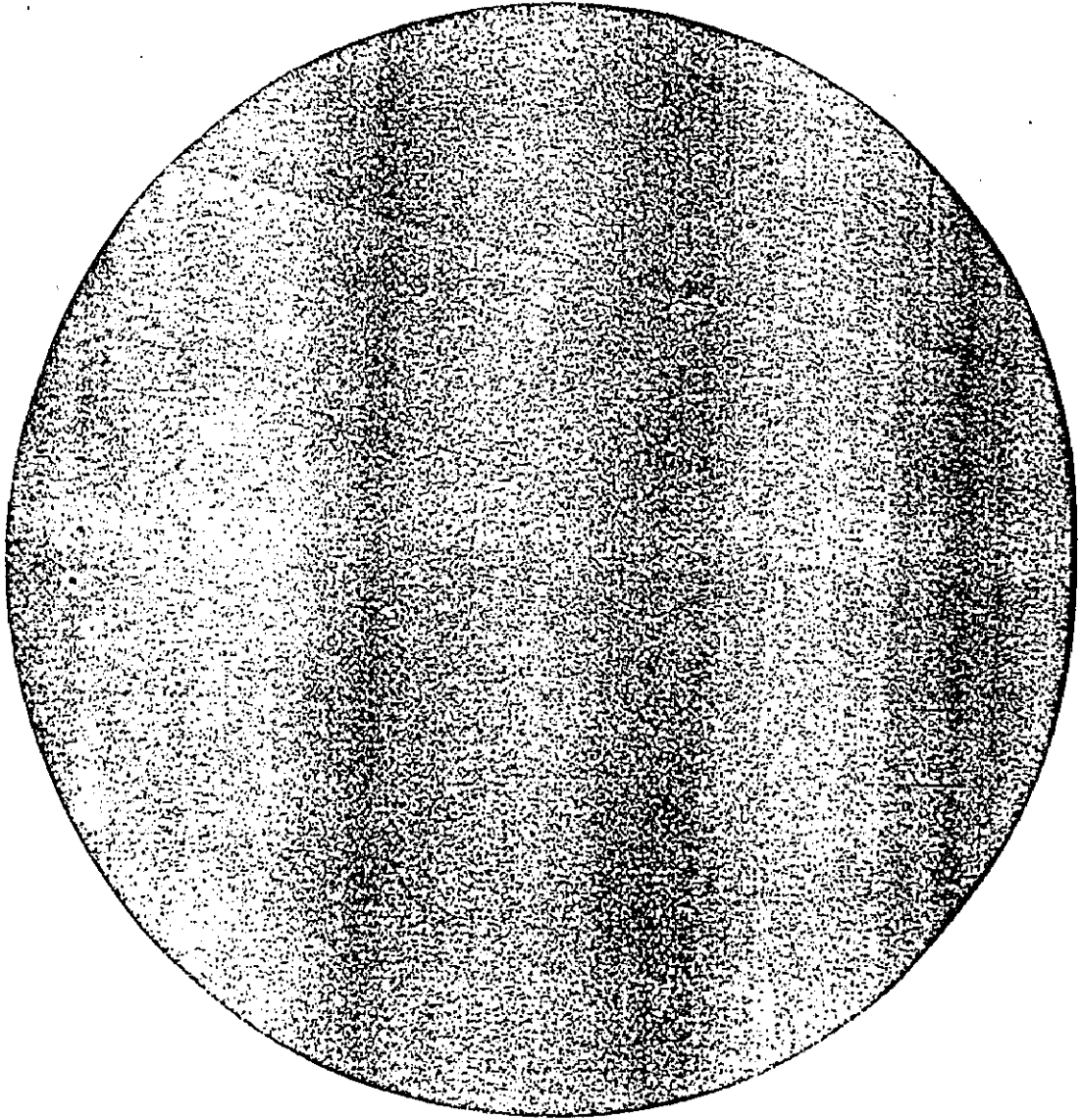


AELE



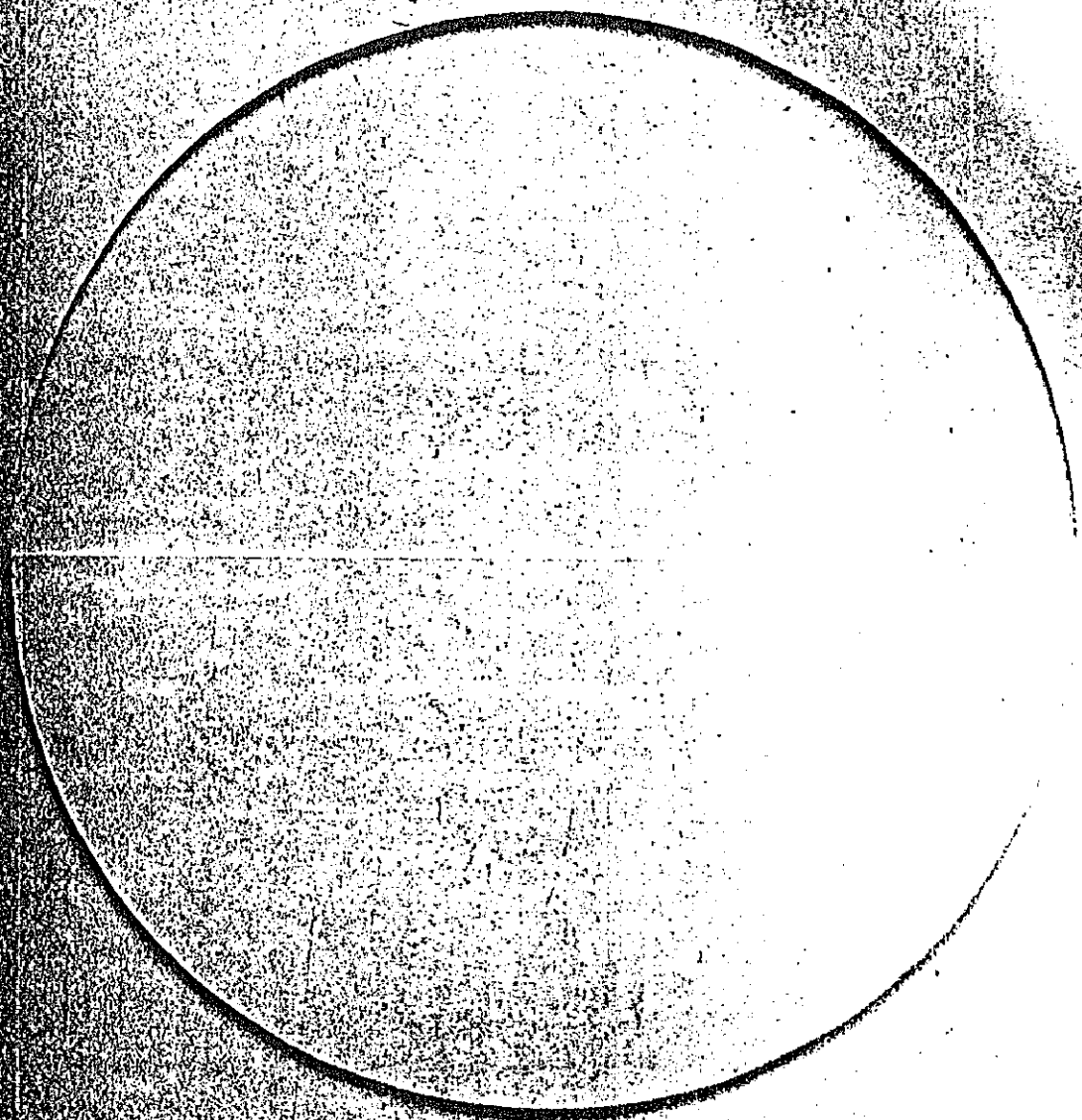
JOSE MARIA CRUZ NOVILLO. "FRAGMENTOS DE PRIMERA ESCULTURA 4-7-3". Acrílico sobre lienzo, 160 × 240 cm. 1987



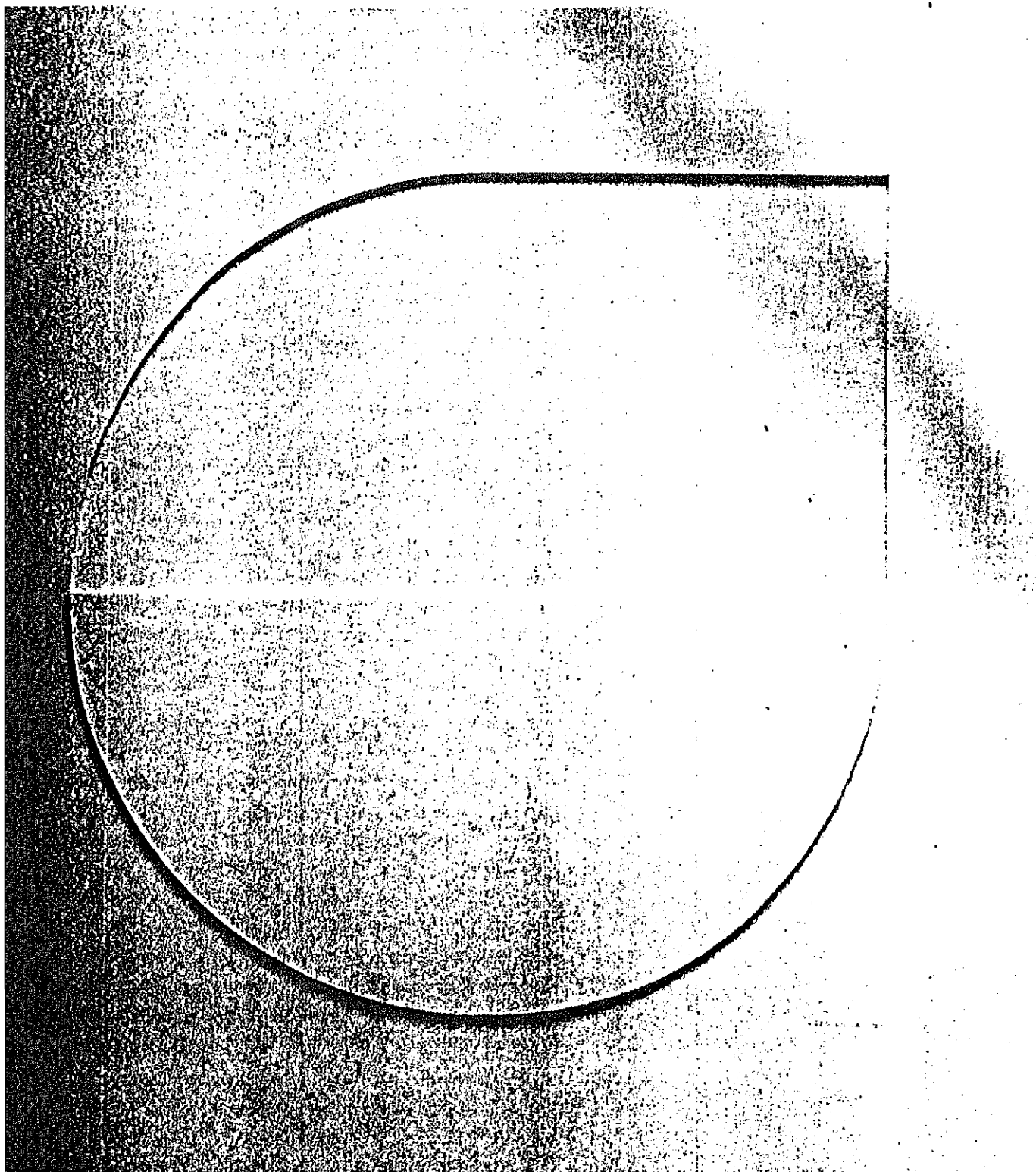


Obra:
«Fragmento de
primera escultura,
n.º 2».
Material:
Técnica mixta sobre
tabla.
Medidas:
150 × 150 cms.

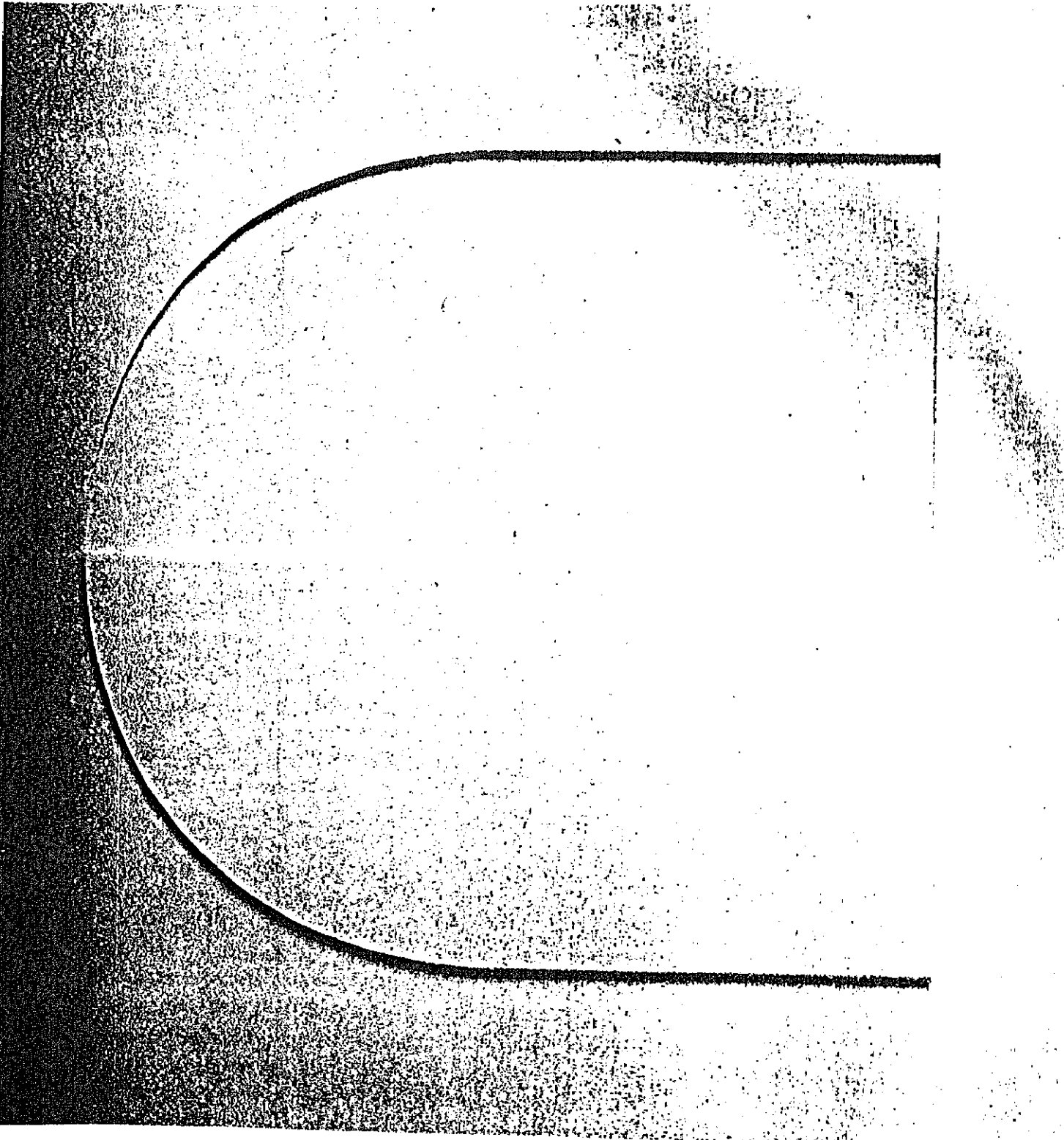
Fragmentos de primera escultura,
1987.



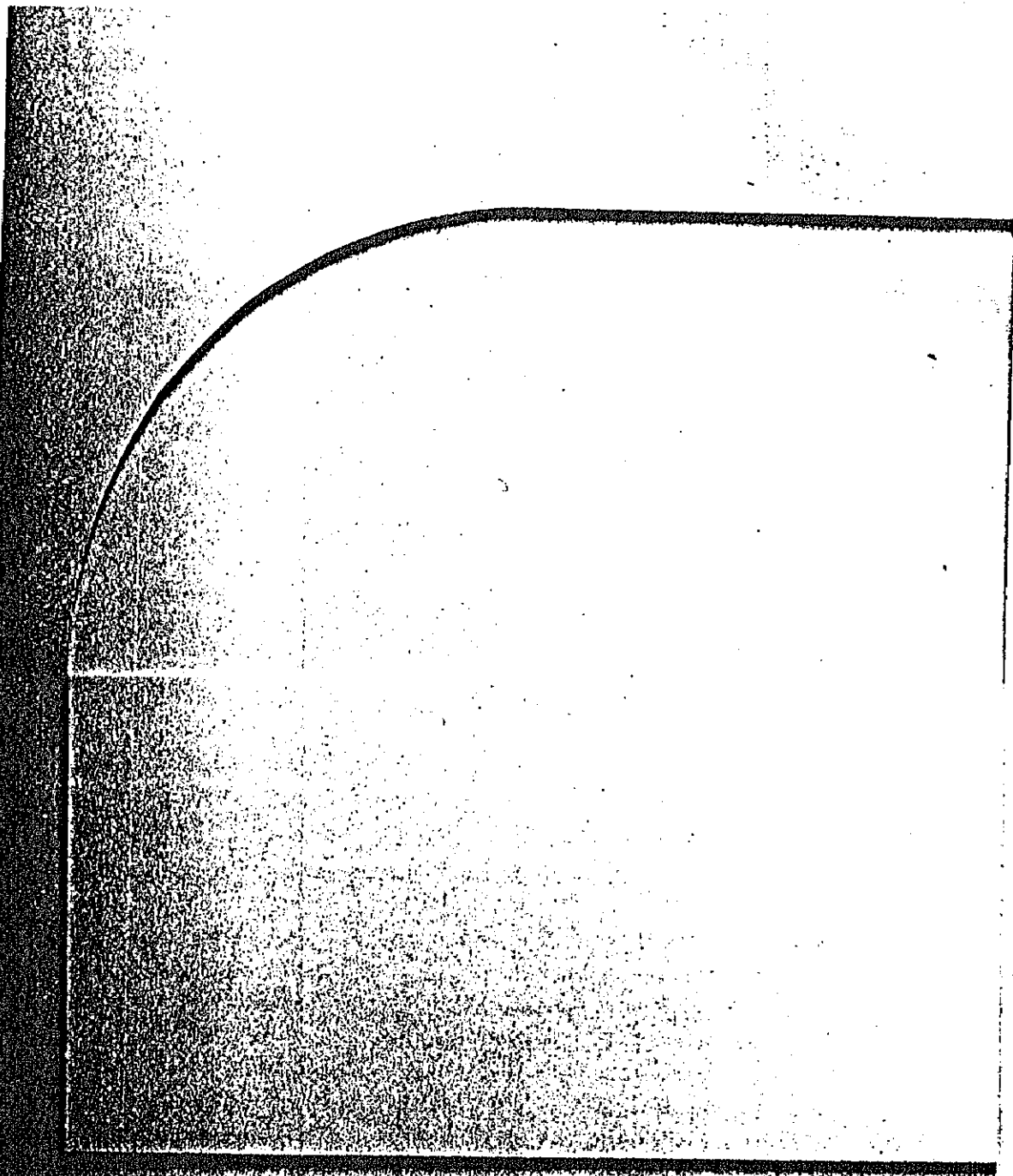
Fragmentos de séptima escultura,
1987.



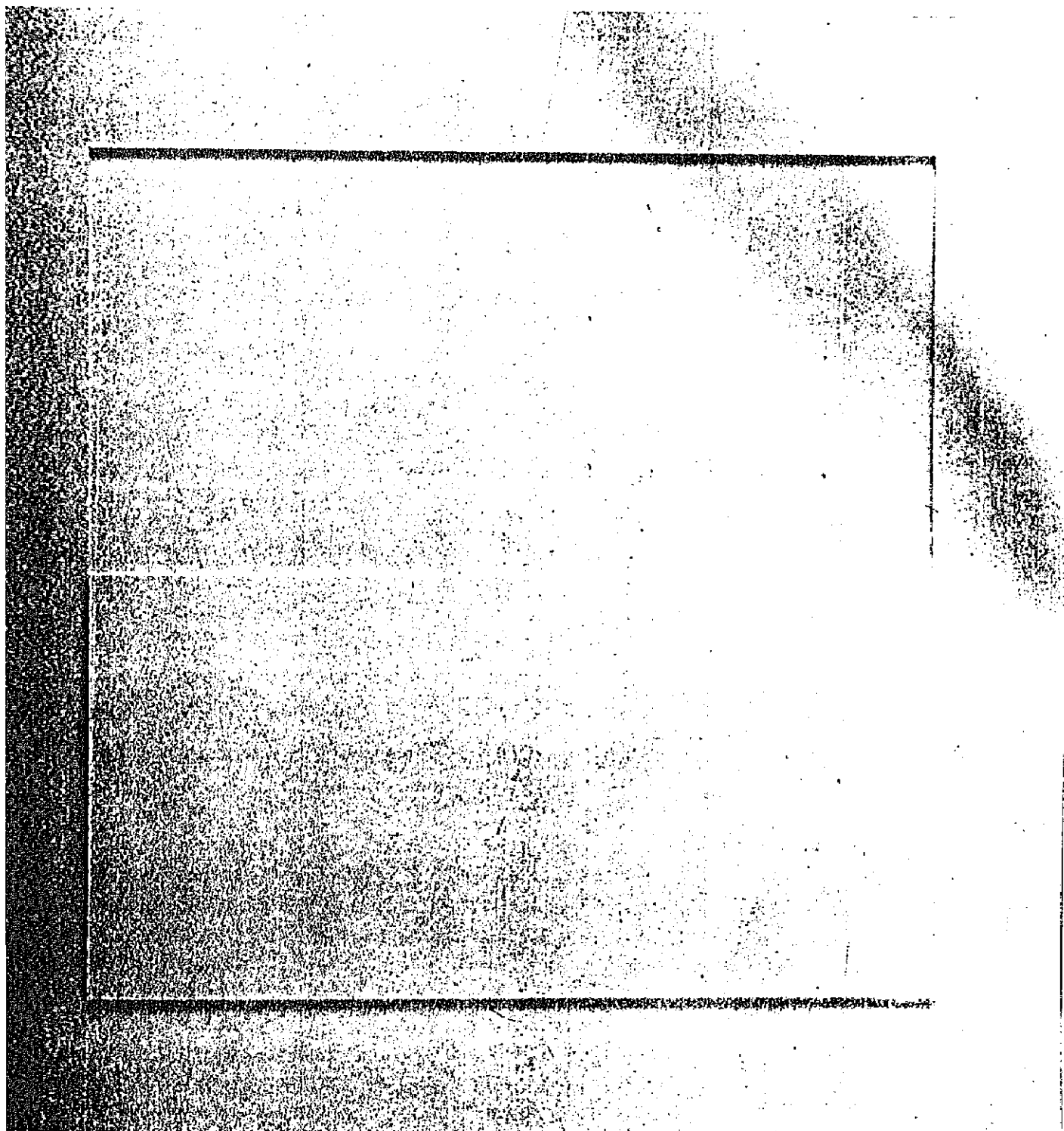
Fragmentos de tercera escultura,
1987.



Fragmentos de séptima escultura,
1987.

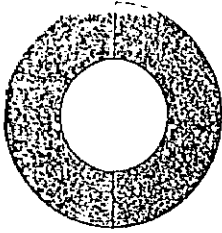


Fragmentos de segunda escultura,
1987.

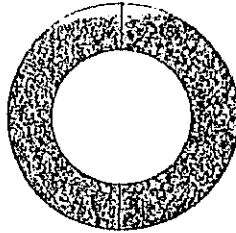


ESCULTURAS VACIAS

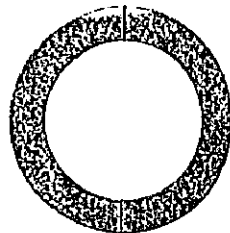
CICLO COMPLETO DE ESCULTURAS VACIAS. ARCO 1989



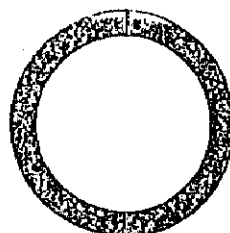
Primera escultura vacía V



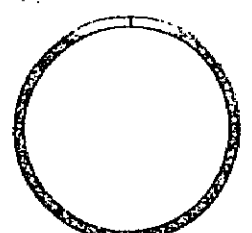
Primera IV



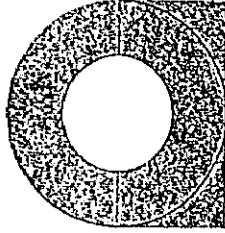
Primera III



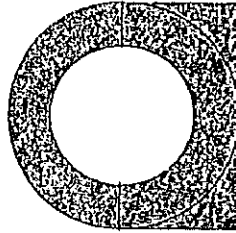
Primera II



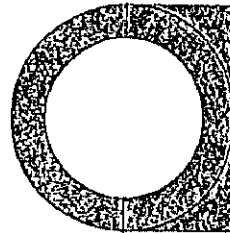
Primera I



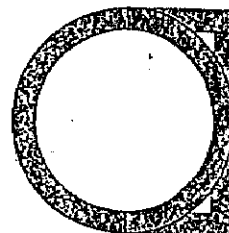
Tercera V



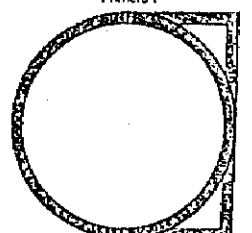
Tercera IV



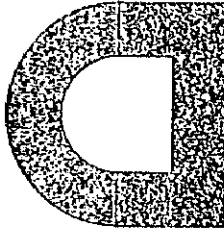
Tercera III



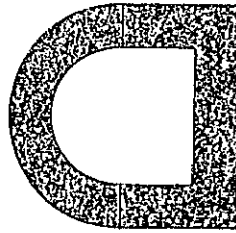
Tercera II



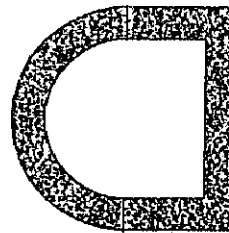
Tercera I



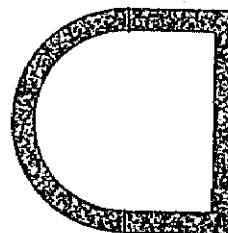
Cuarta V



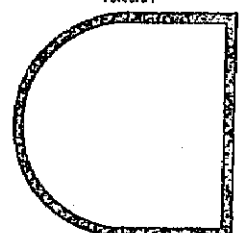
Cuarta IV



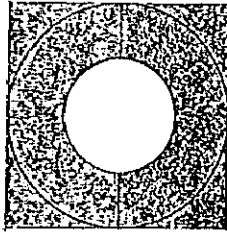
Cuarta III



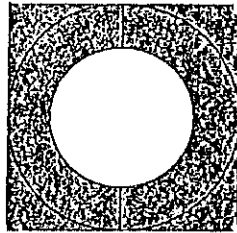
Cuarta II



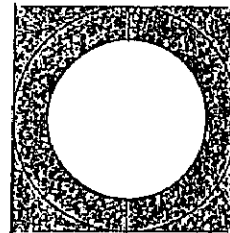
Cuarta I



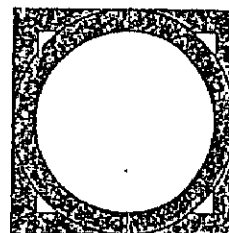
Sexta V



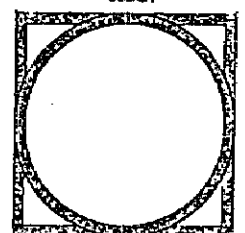
Sexta IV



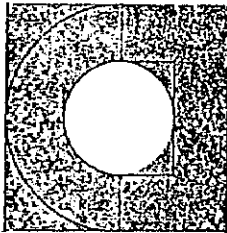
Sexta III



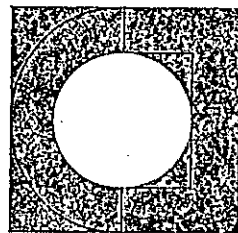
Sexta II



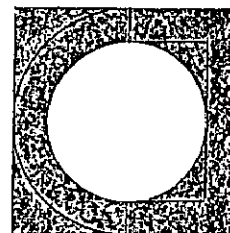
Sexta I



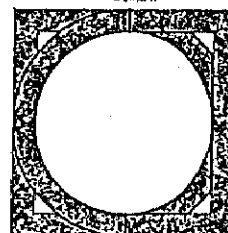
Séptima V



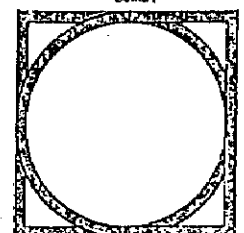
Séptima IV



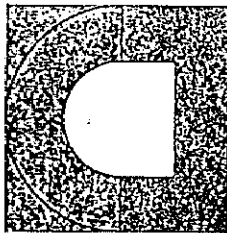
Séptima III



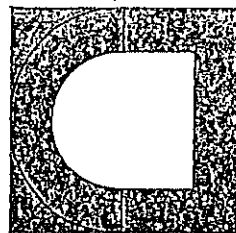
Séptima II



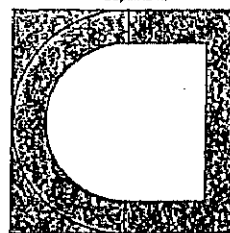
Séptima I



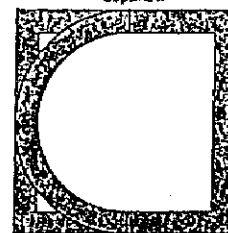
Quinta V



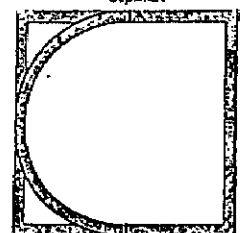
Quinta IV



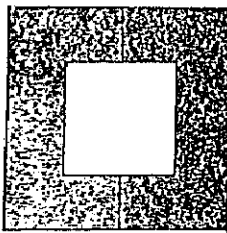
Quinta III



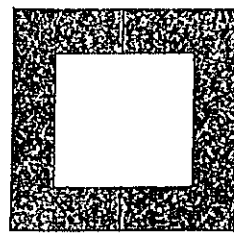
Quinta II



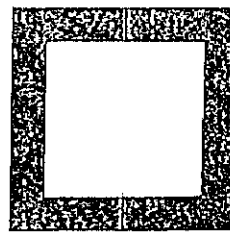
Quinta I



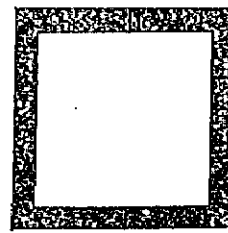
Segunda V



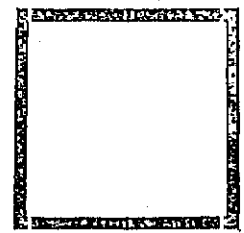
Segunda IV



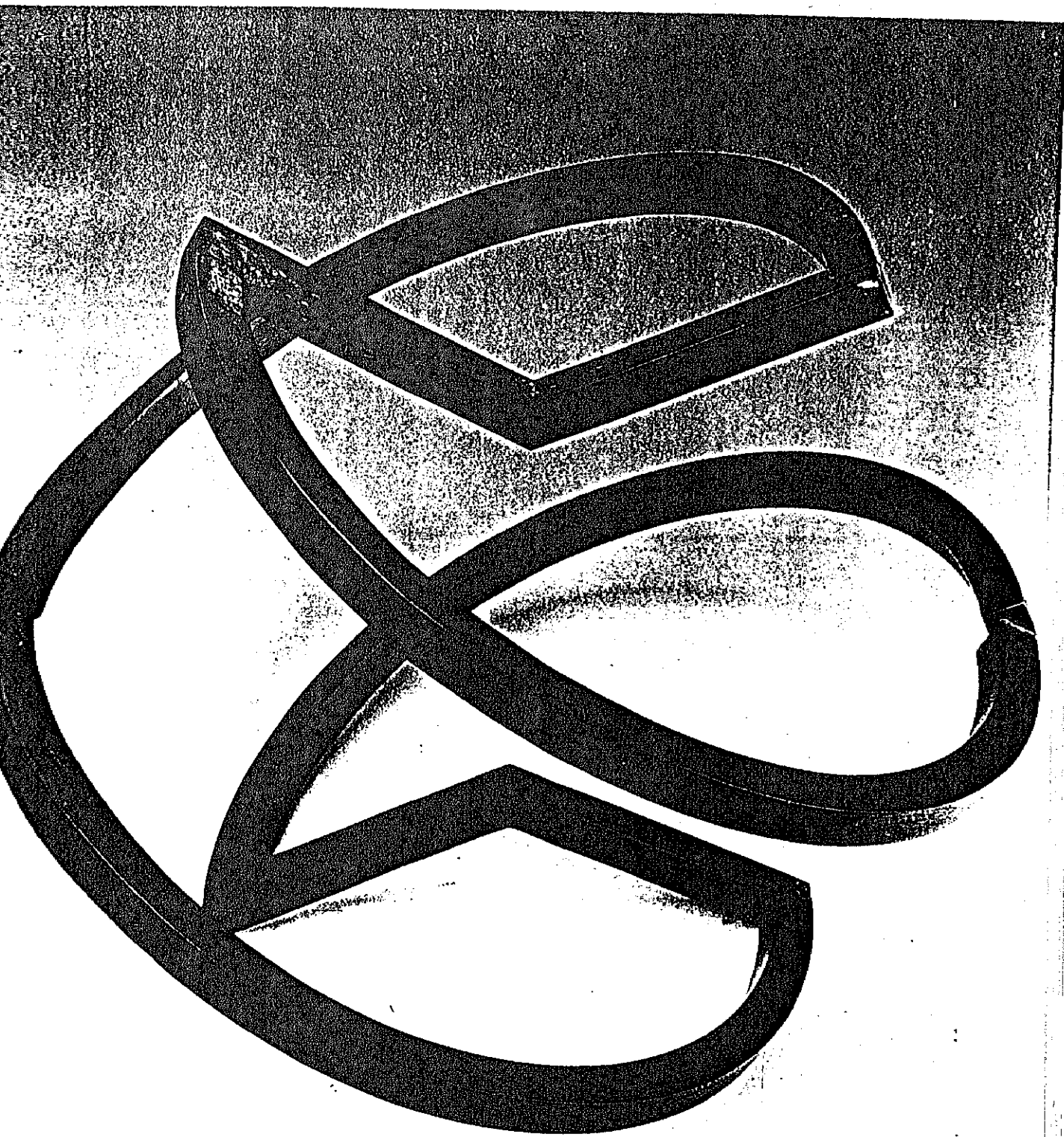
Segunda III



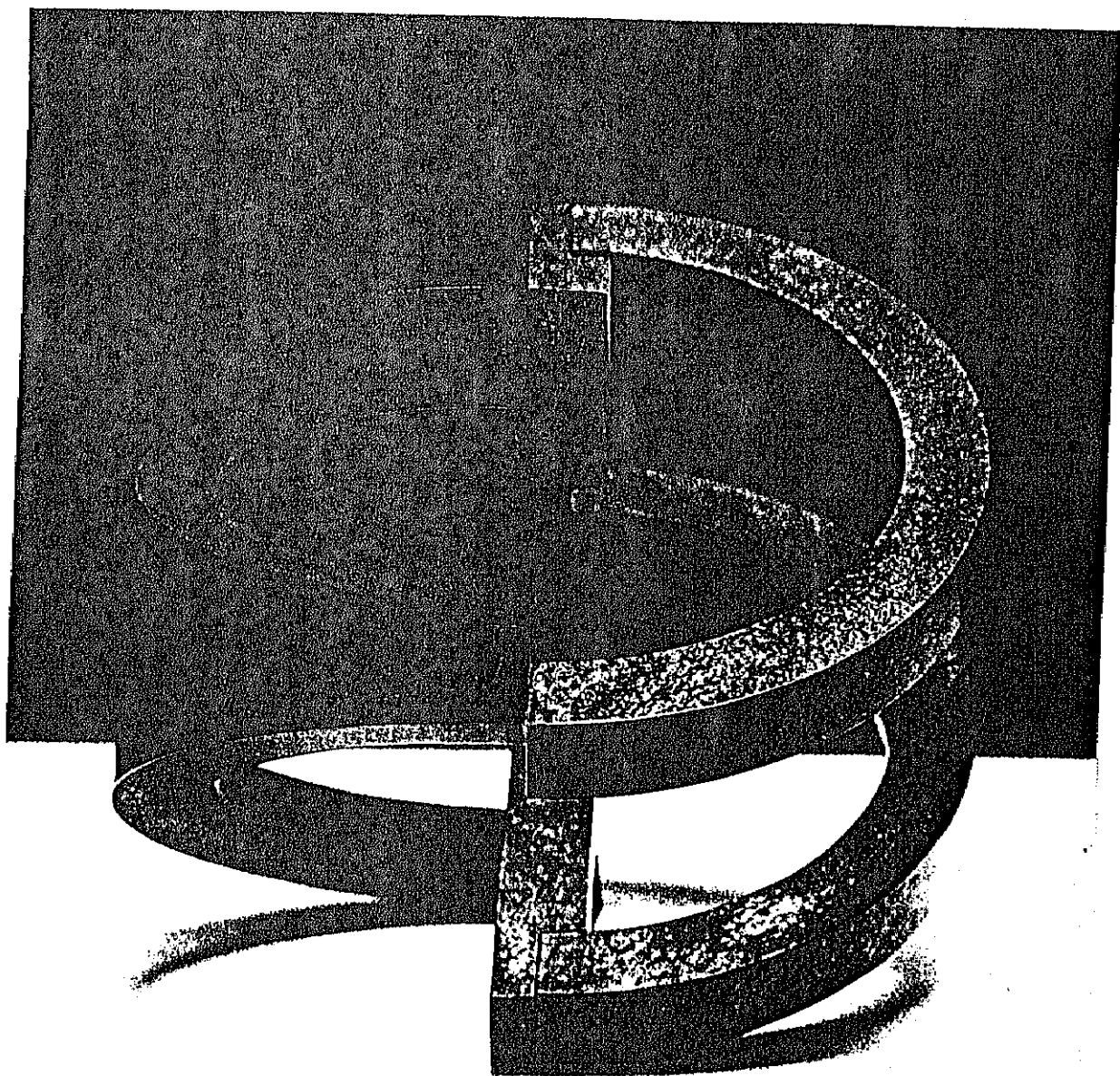
Segunda II



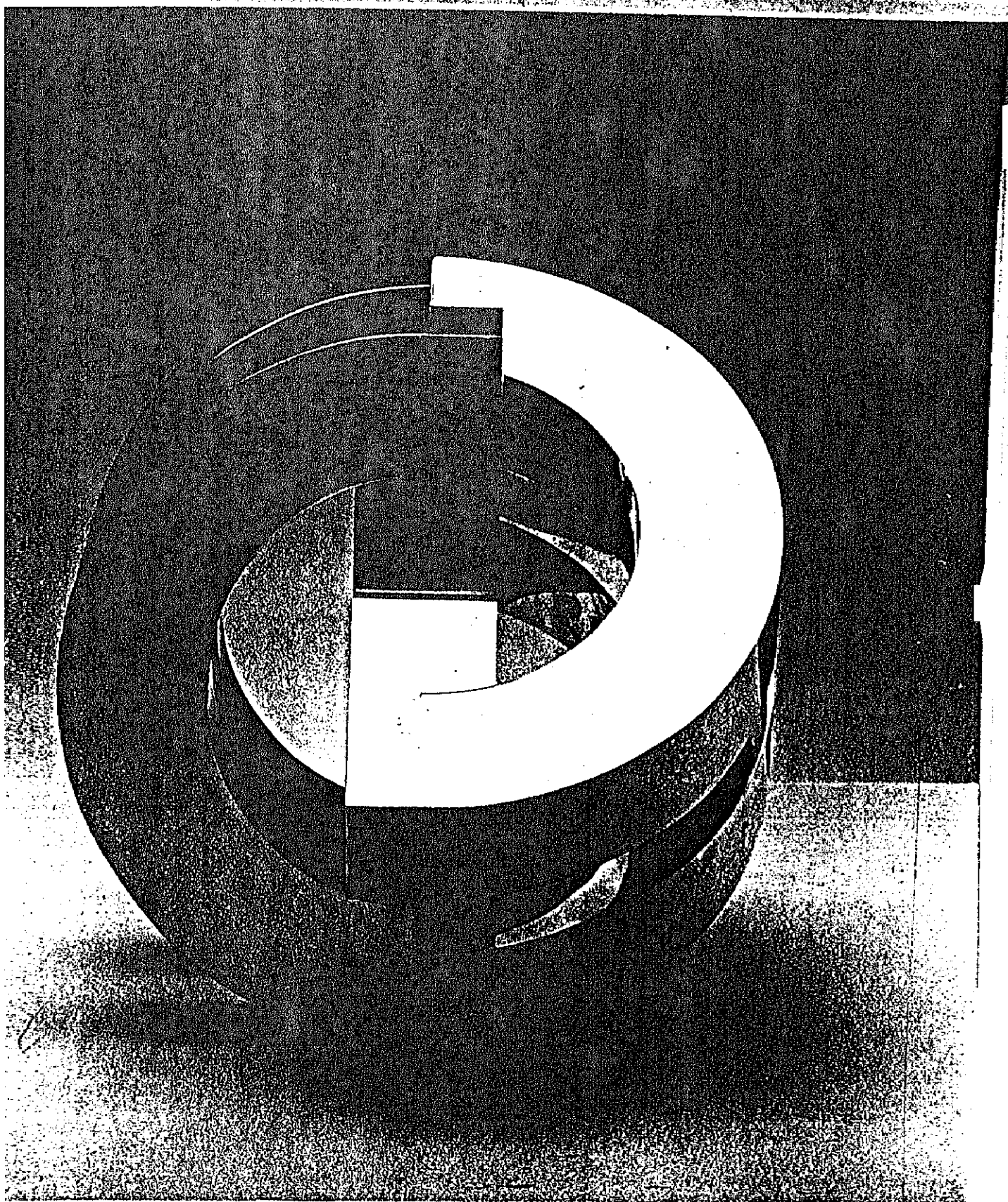
Segunda I



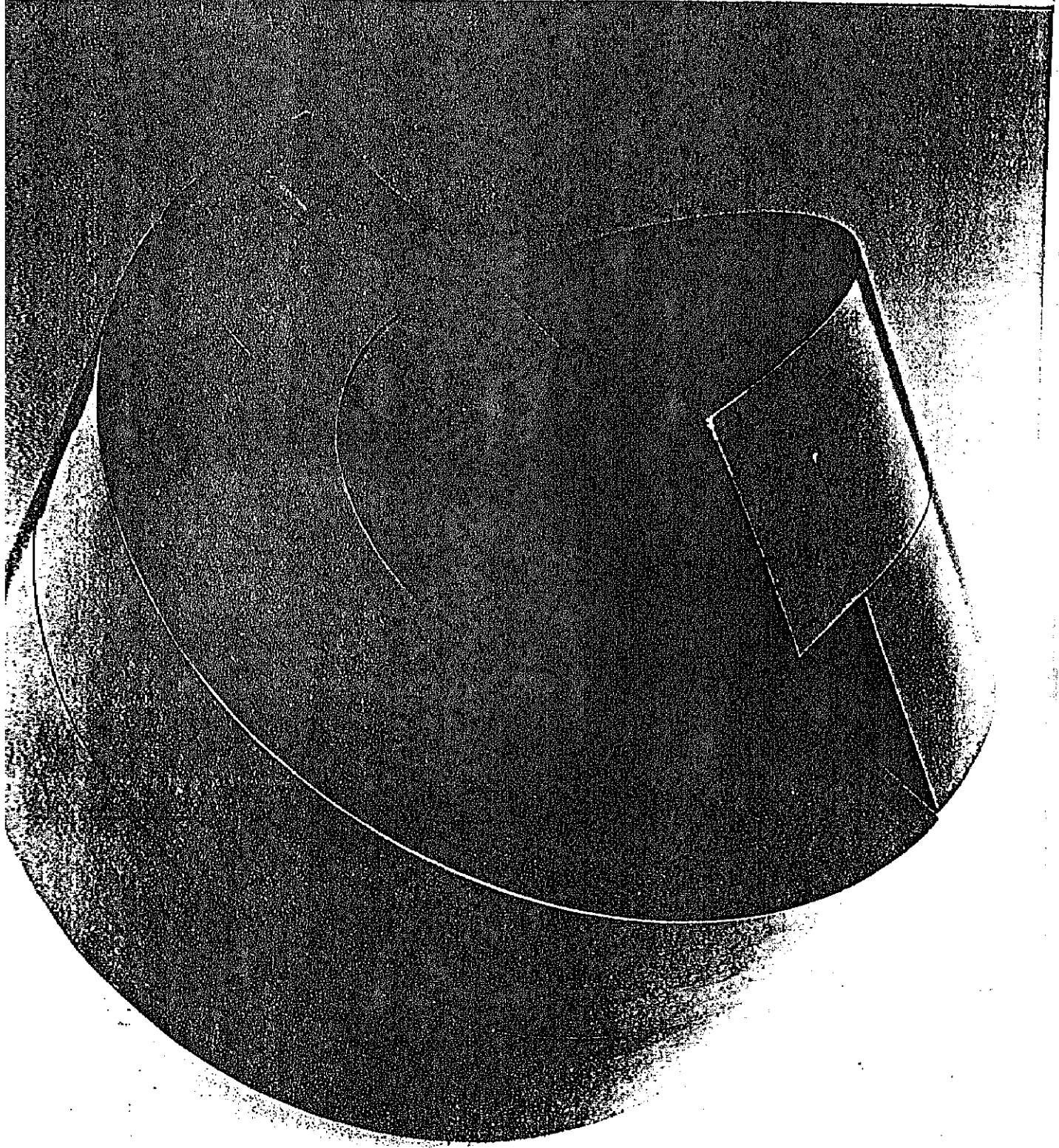
PRIMERA ESCULTURA VACIA I
Bronce con pátina negra. 24 x 24 x 21 cms. 1988



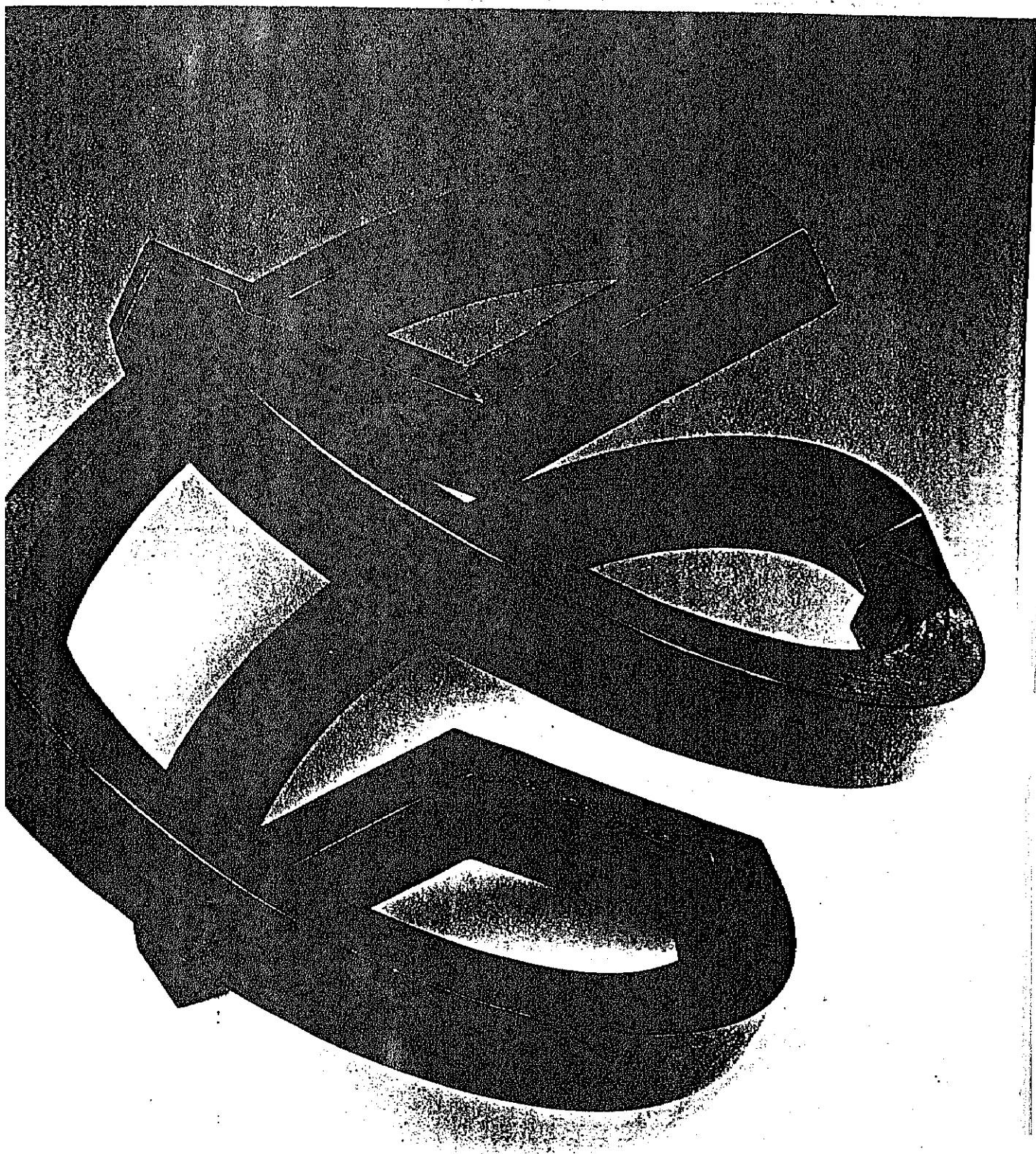
PRIMERA ESCULTURA VACIA II
Bronce con pátina verde. 24 x 24 x 21 cms. 1988



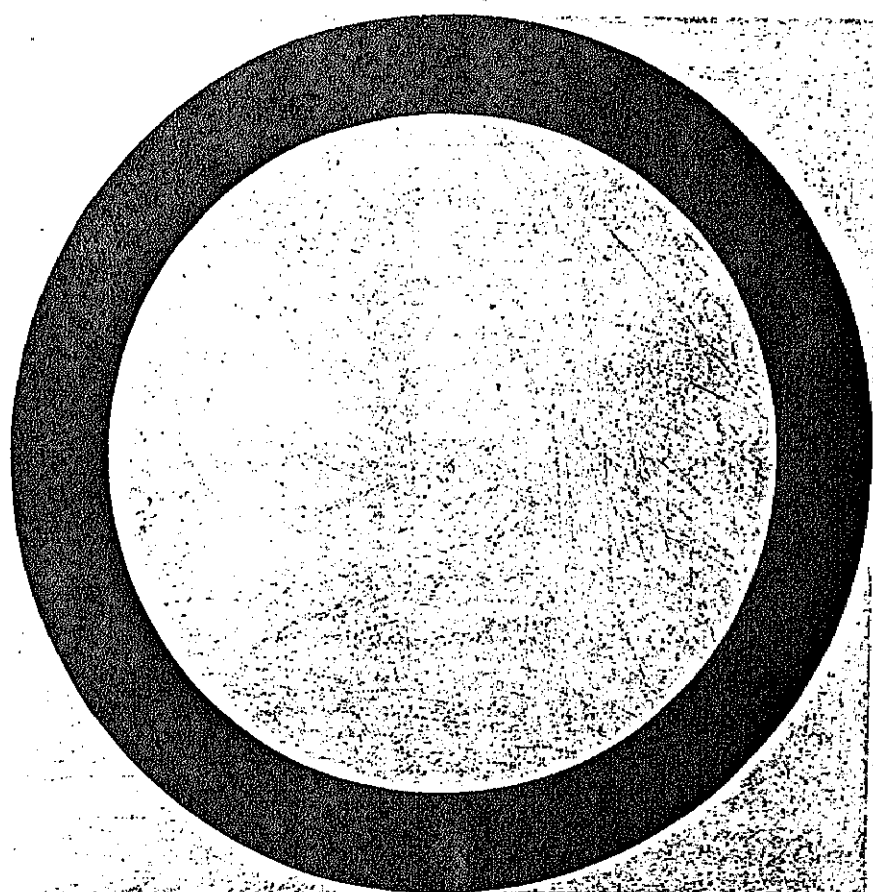
PRIMERA ESCULTURA VACIA IV
Bronce pulimentado. 24 x 24 x 21 cms. 1988



PRIMERA ESCULTURA VACIA V
Bronce con pátina negra. 24 x 24 x 21 cms. 1989

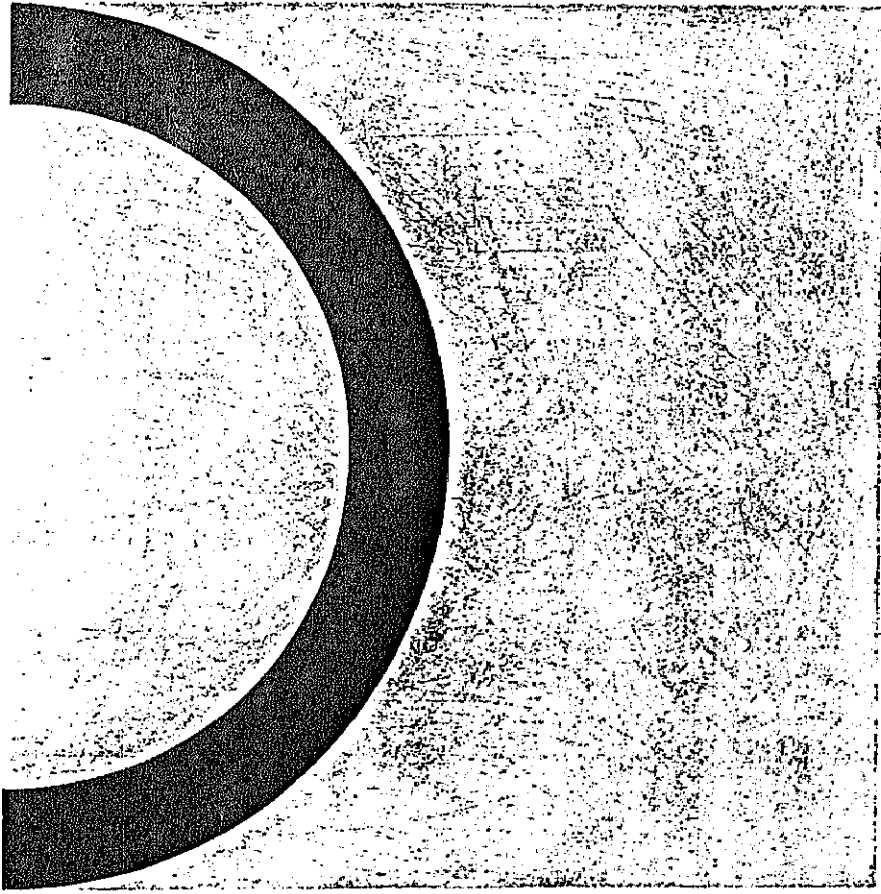


PRIMERA ESCULTURA VACIA II
Bronce con pátina negra. 24 x 24 x 21 cms. 1989



«FRAGMENTO DE PRIMERA ESCULTURA VACIA Nº 2»

Aguafuerte, aguatinata y punta seca.
 Papel archés de 95 x 75,5 cms.
 Dos planchas de cinc de 61,5 x 61,5 cms.
 Dos tintas. Estampación: Oscar Manesi
 Tirada 79 + 10 pa
 Edita el artista 1988



«FRAGMENTO DE PRIMERA ESCULTURA VACIA N° 3»

Aguafuerte, aguainta y punta seca.

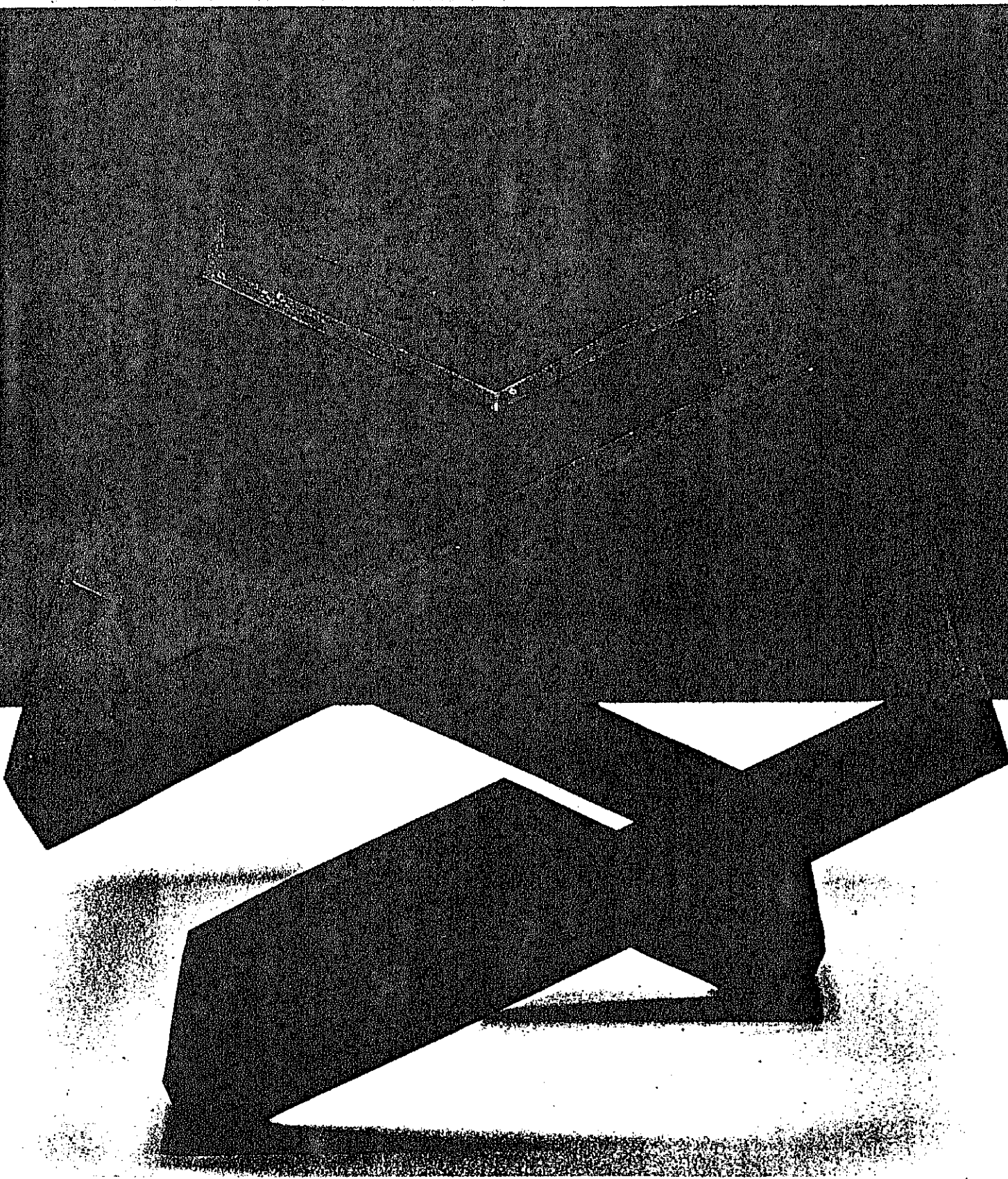
Papel archés de 95 x 75,5 cms.

Dos planchas de cinc de 61,5 x 61,5 cms.

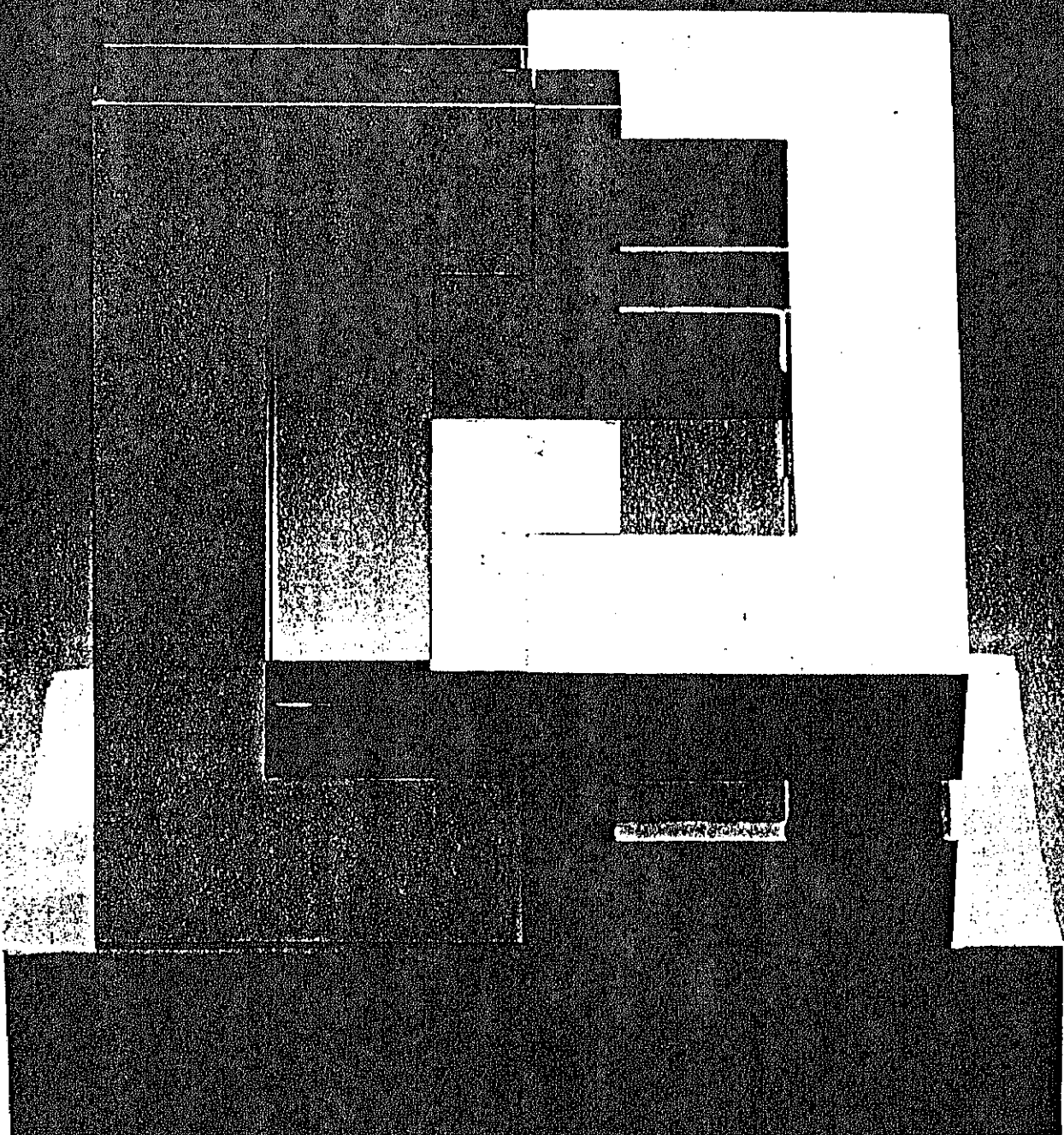
Dos tintas. Estampación: Oscar Manes

Tirada 79 + 10 pa

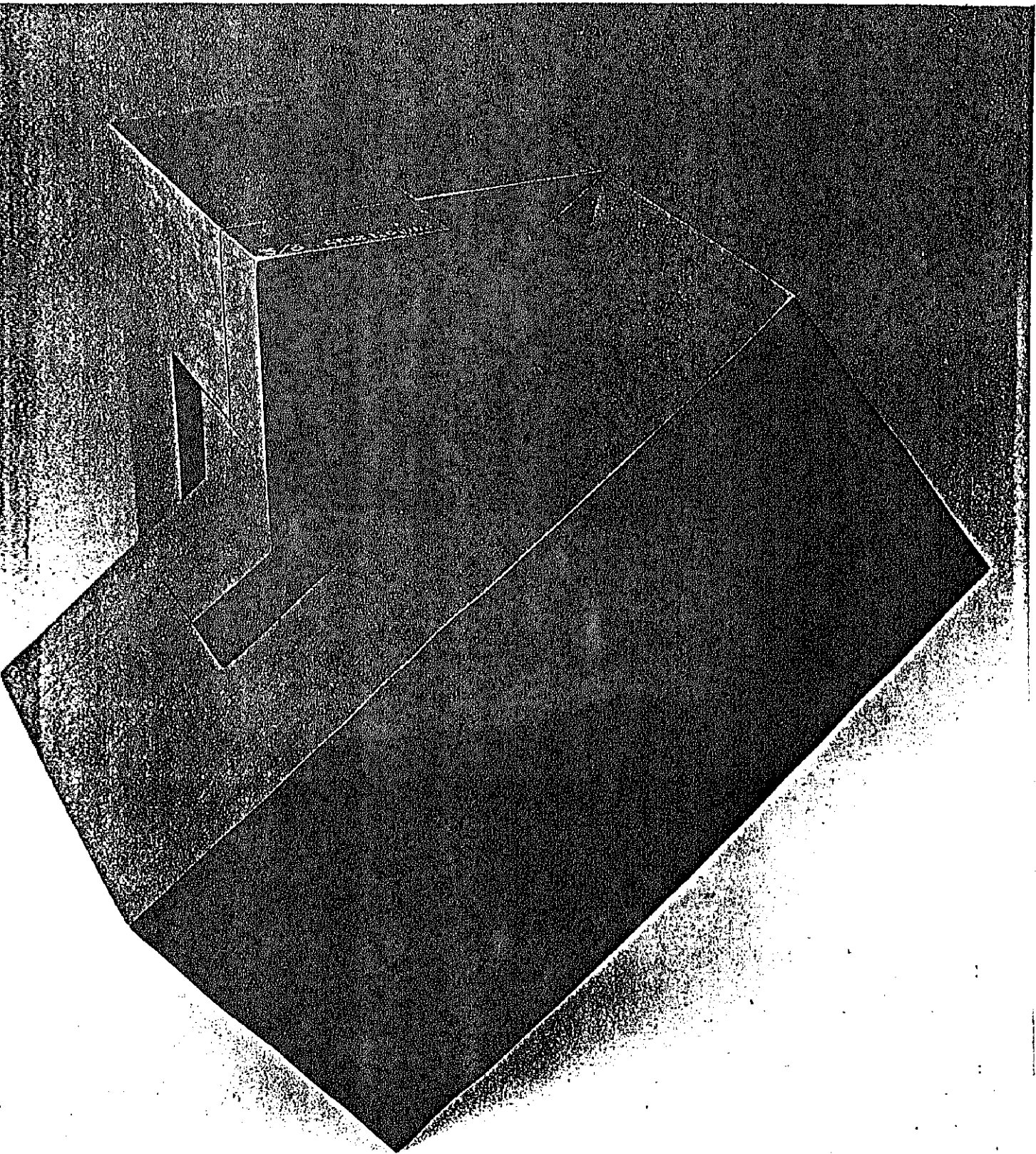
Edita el artista 1988



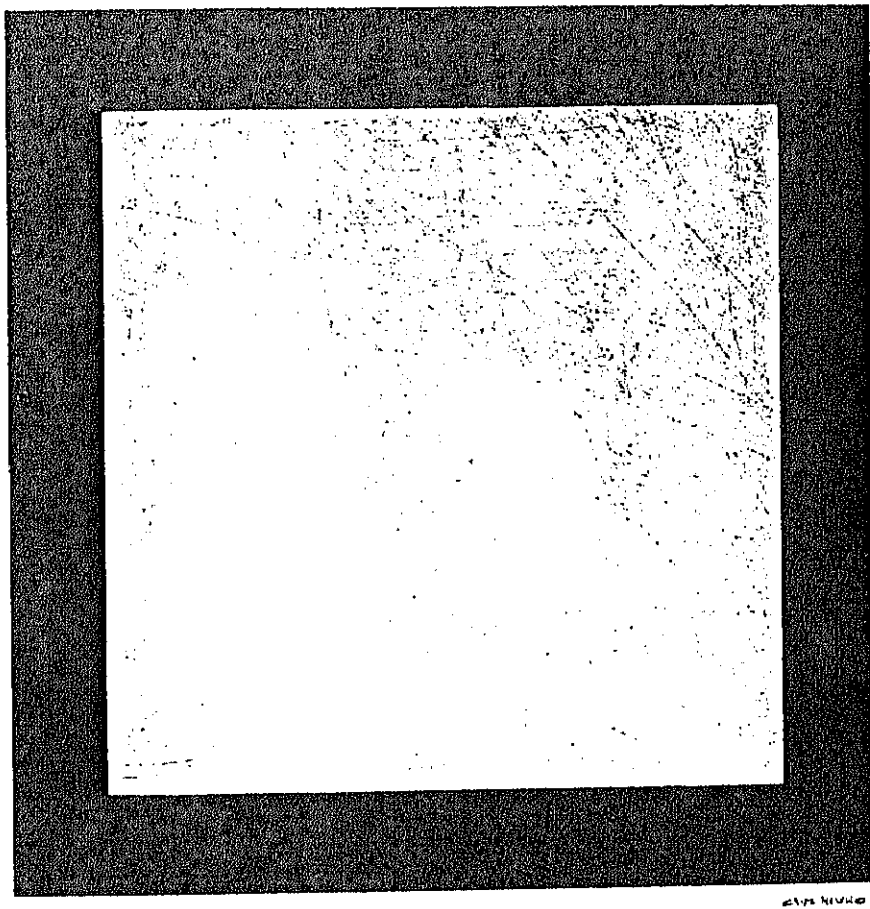
SEGUNDA ESCULTURA VACIA II
Acero corten. 24 x 24 x 21 cms. 1988



SEGUNDA ESCULTURA VACIA IV
 Bronce pulimentado. 24 x 24 x 21 cms. 1988

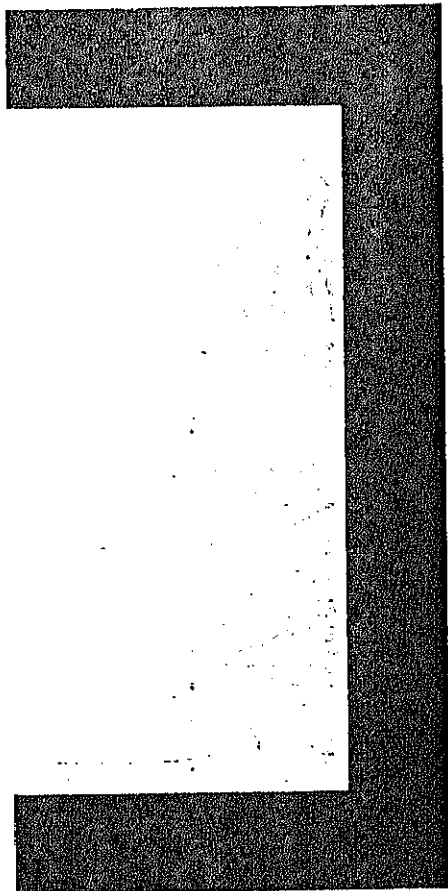


SEGUNDA ESCULTURA VACIA V
Bronce con pátina negra. 24 x 24 x 21 cms. 1989



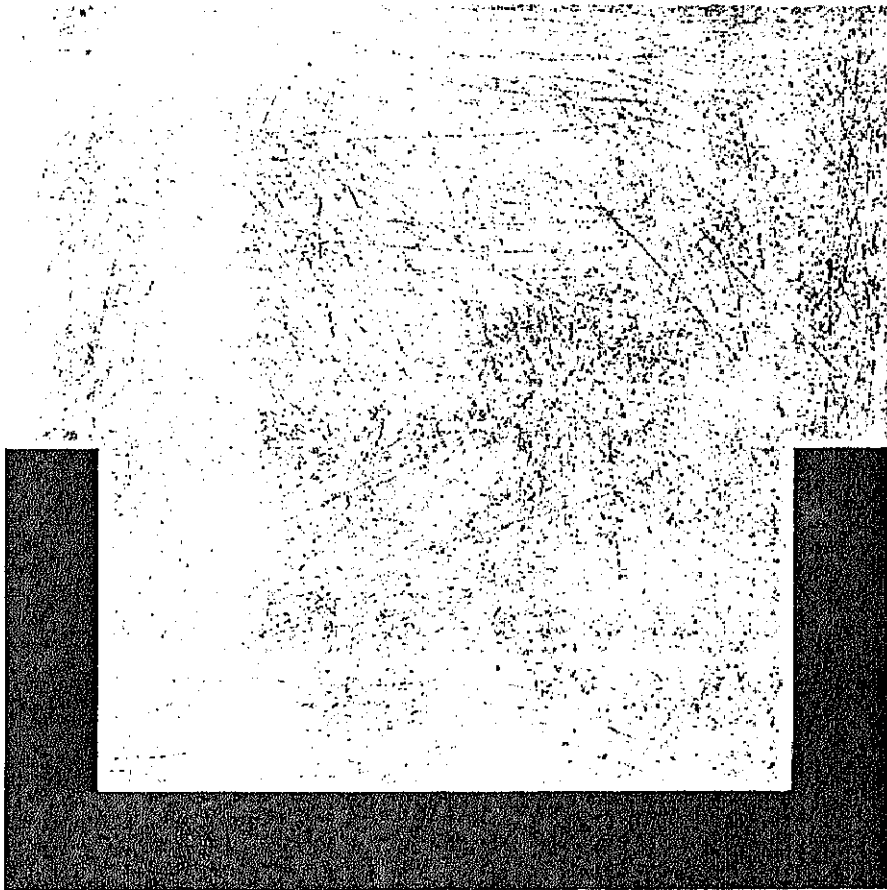
«FRAGMENTO DE SEGUNDA ESCULTURA VACIA N° 2»

Aguafuerte, aguatinata y punta seca.
 Papel arches de 95 x 75.5 cms.
 Dos planchas de cinc de 61,5 x 61,5 cms.
 Dos tintas. Estampación: Oscar Manesi
 Tirada 79 + 10 pa
 Edita el artista 1988



«FRAGMENTO DE SEGUNDA ESCULTURA VACIA N° 4»

Aguafuerte, aguafuente y punta seca.
 Papel archés de 95 x 75,5 cms.
 Dos planchas de zinc de 61,5 x 61,5 cms.
 Dos tiradas. Estampación: Oscar Manes.
 Tirada 79 + 10 pa.
 Edita el artista 1988



OSCAR MANESI

«FRAGMENTO DE SEGUNDA ESCULTURA VACIA Nº 3»

Aguafuerte, aguatinia y punta seca.

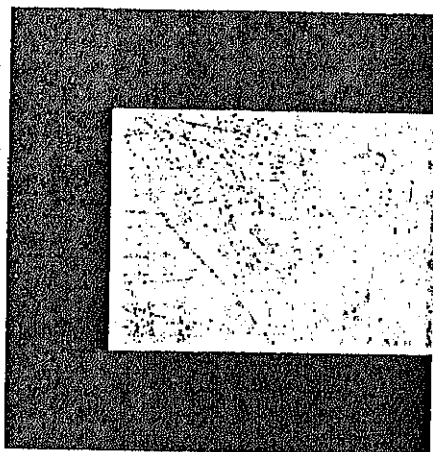
Papel archés de 85 x 75,5 cms.

Dos planchas de cinc de 61,5 x 61,5 cms.

Dos linias. Estampación: Oscar Manesi

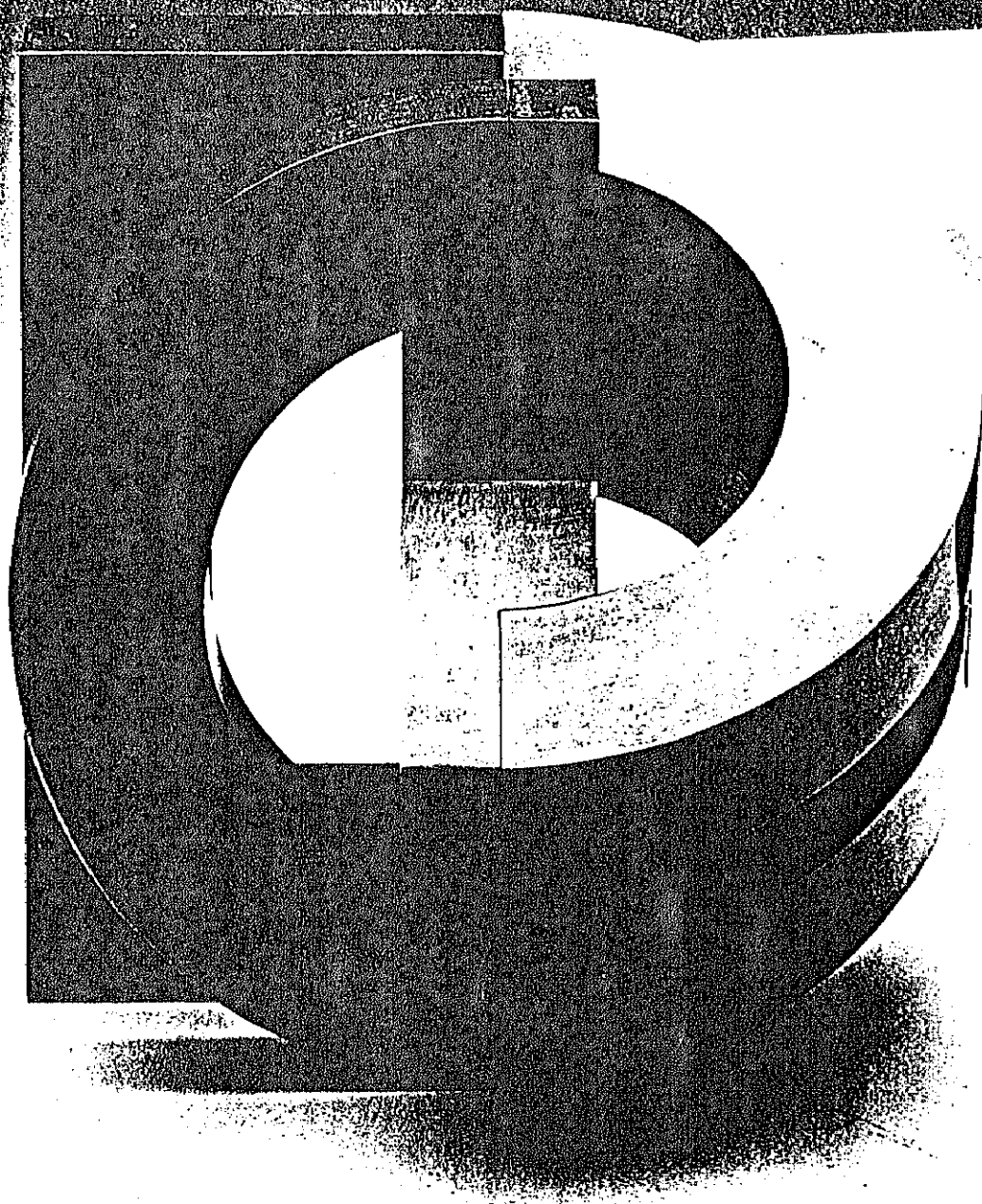
Tirada 79 + 10 pa

Edita el artista 1988

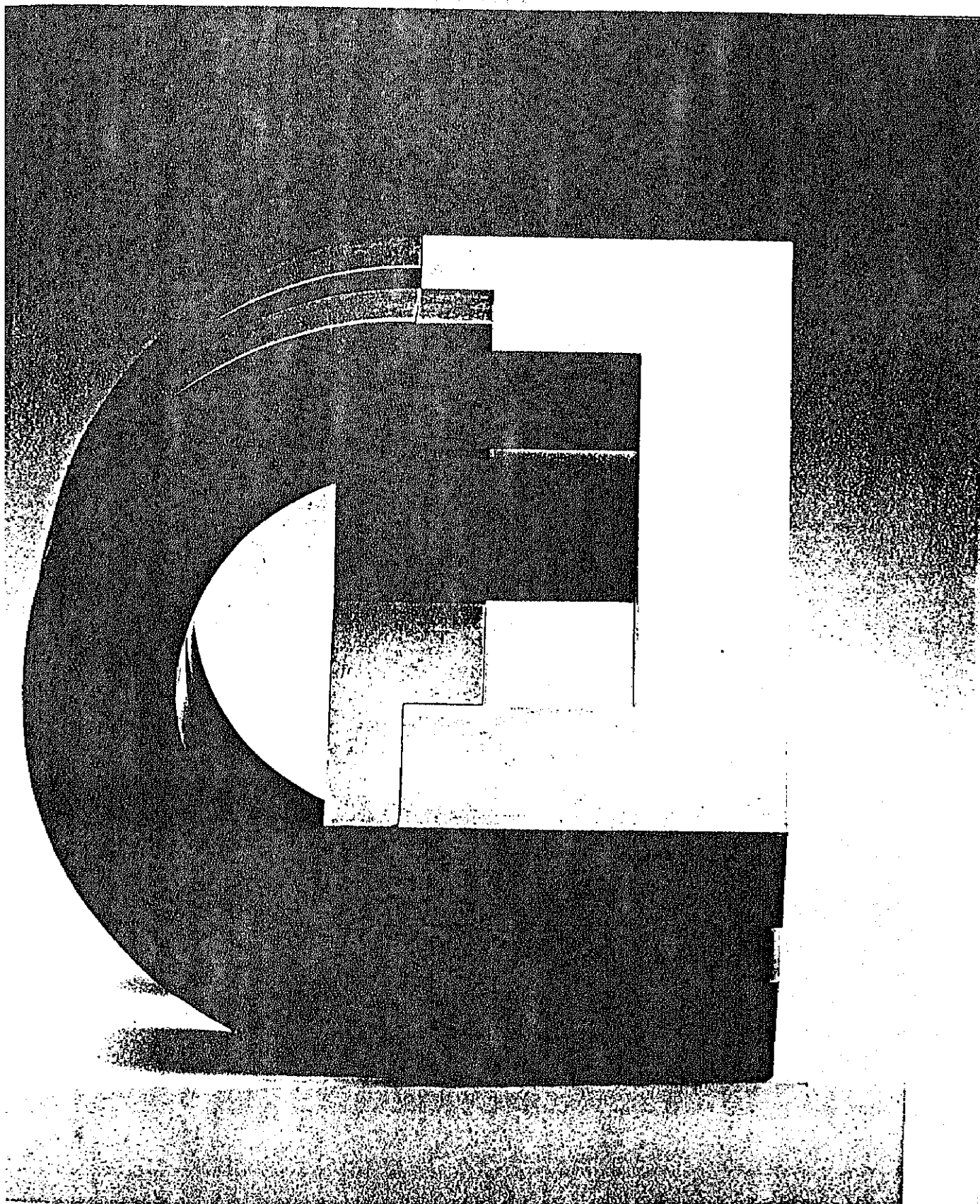


«FRAGMENTO DE SEGUNDA ESCULTURA VACIA Nº 8»

Aguafuerte, aguatinla y punta seca.
 Papel archés de 95 x 75,5 cms.
 Dos planchas de zinc de 61,5 x 61,5 cms.
 Dos tintas. Estampación: Oscar Manesi
 Tirada 79 + 10 pa
 Edita el artista 1988

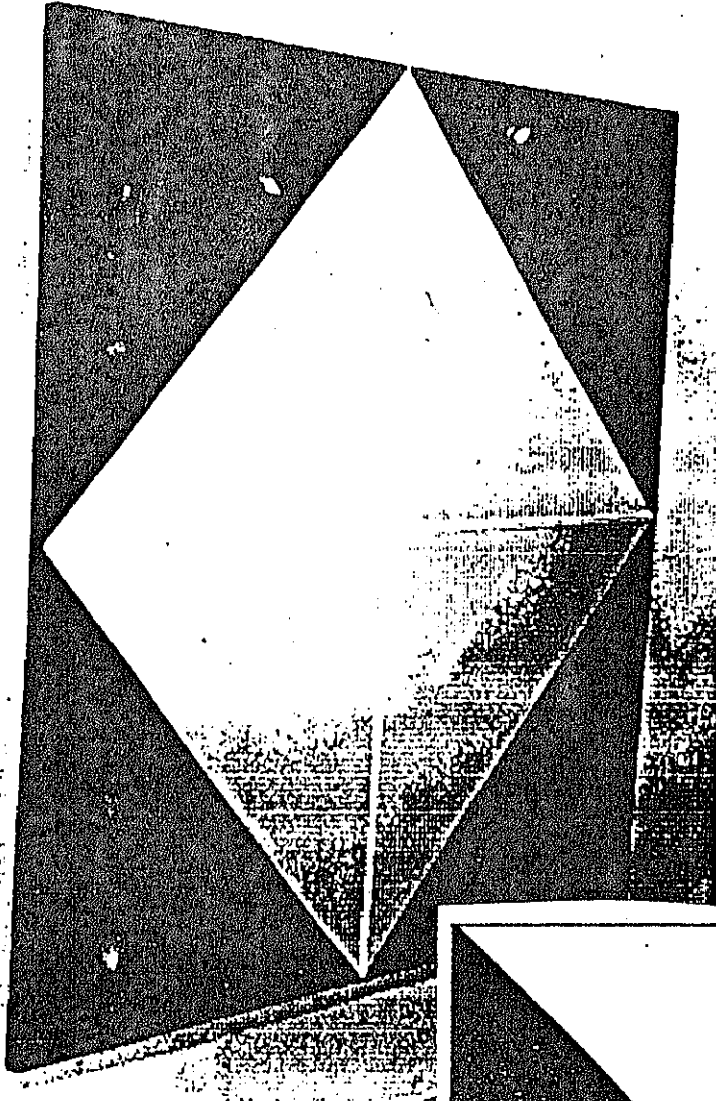


TERCERA ESCULTURA VACIA IV
Bronce con pátina negra. 24 × 24 × 21 cms. 1988

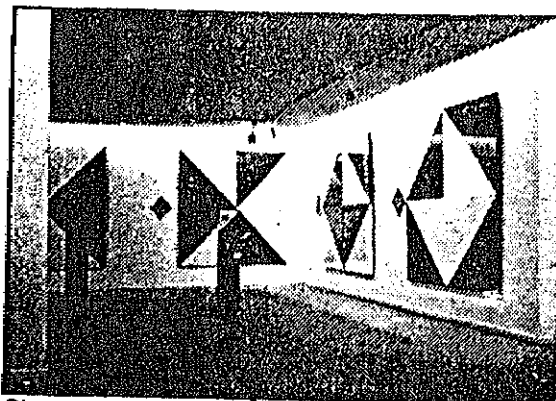


CUARTA ESCULTURA VACIA IV
 Bronce con pátina negra. 24 x 24 x 21 cms. 1988

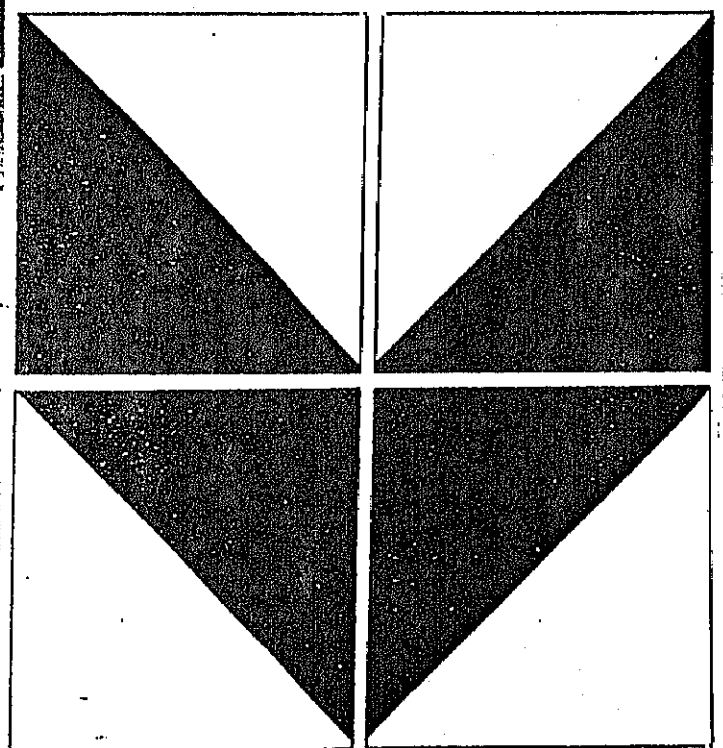
Ciclo "LA HAYA"
Galería AELE. 1989



CRUZ NOVILLO
Ciclo La Haya

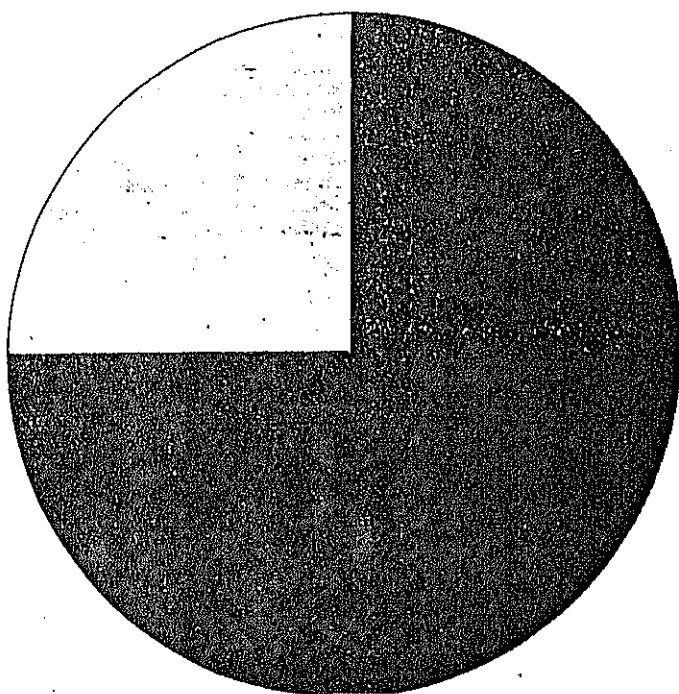


Obras de Cruz Novillo

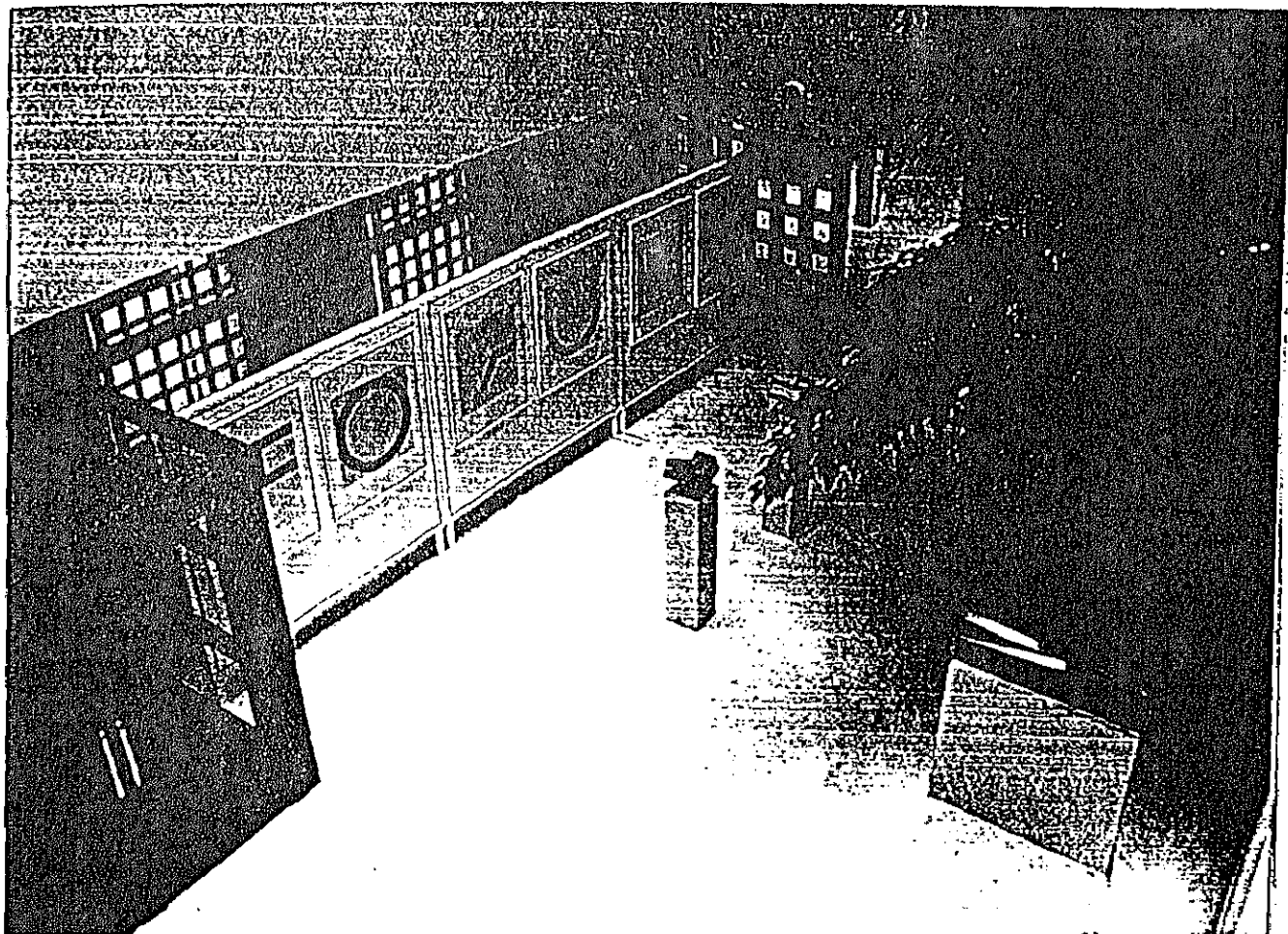


Cruz Novillo: «Amyr 1, 2, 3 y 4»

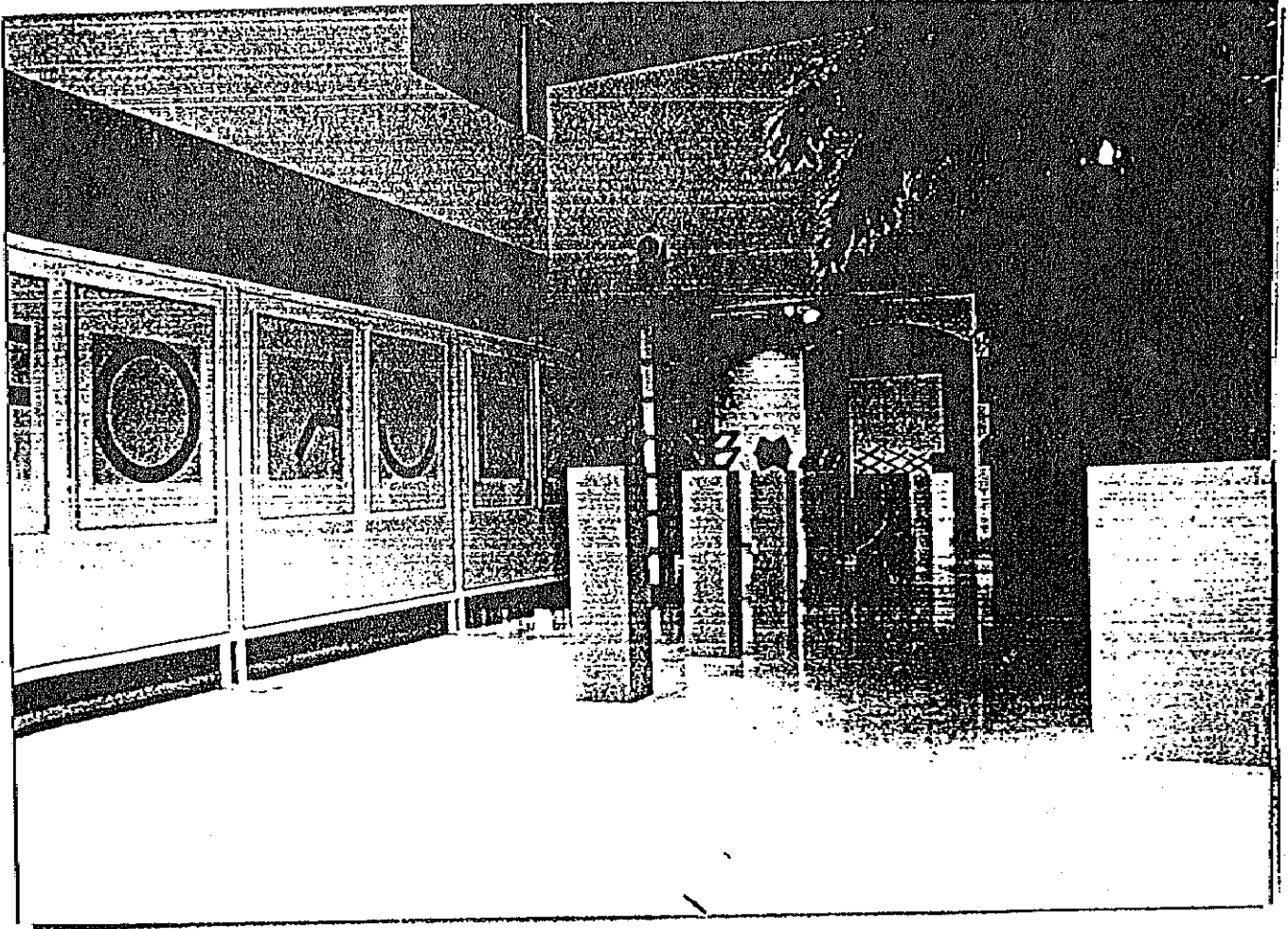
Ciclo
"DIAFRAGMAS"
Galería AELE. 1991

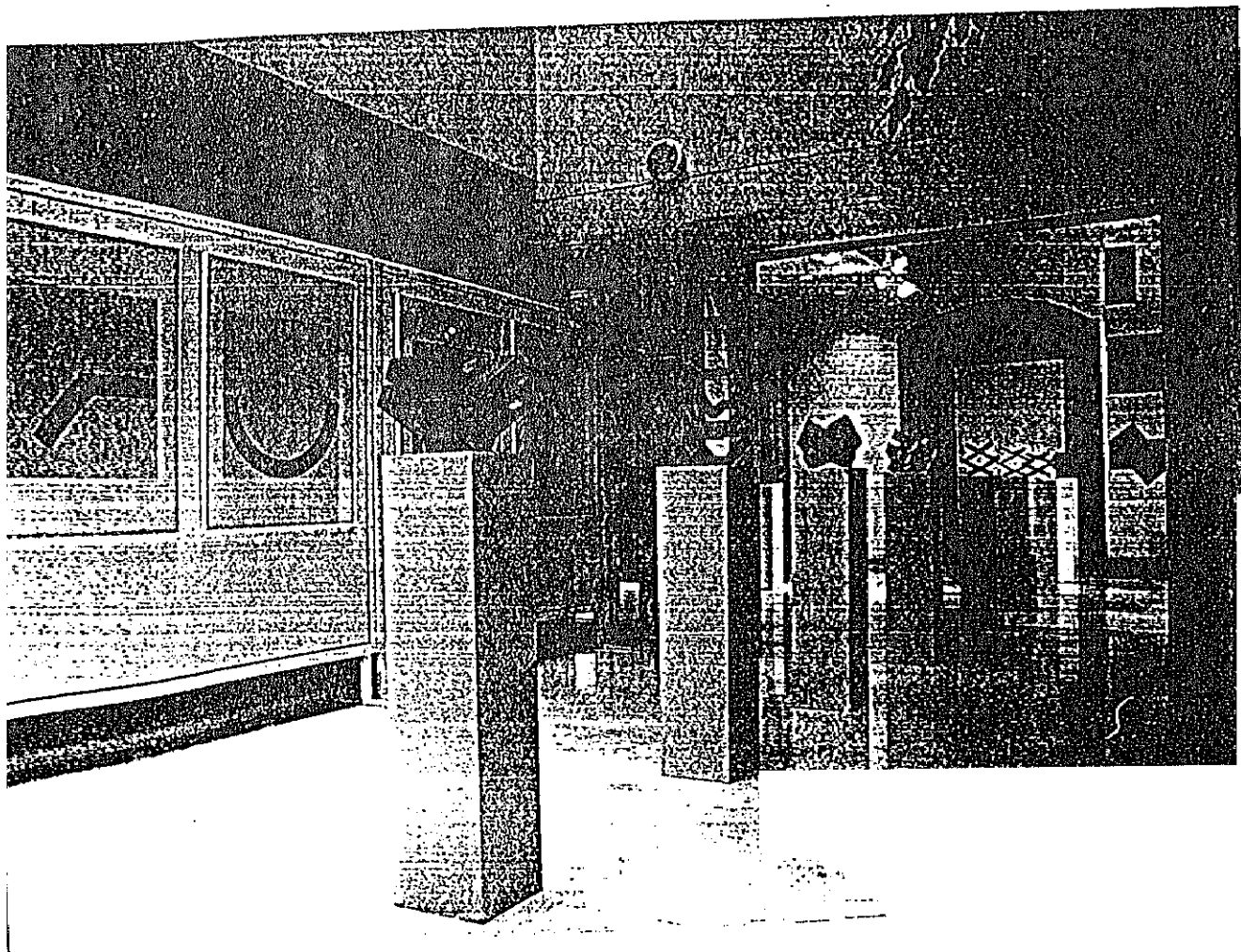


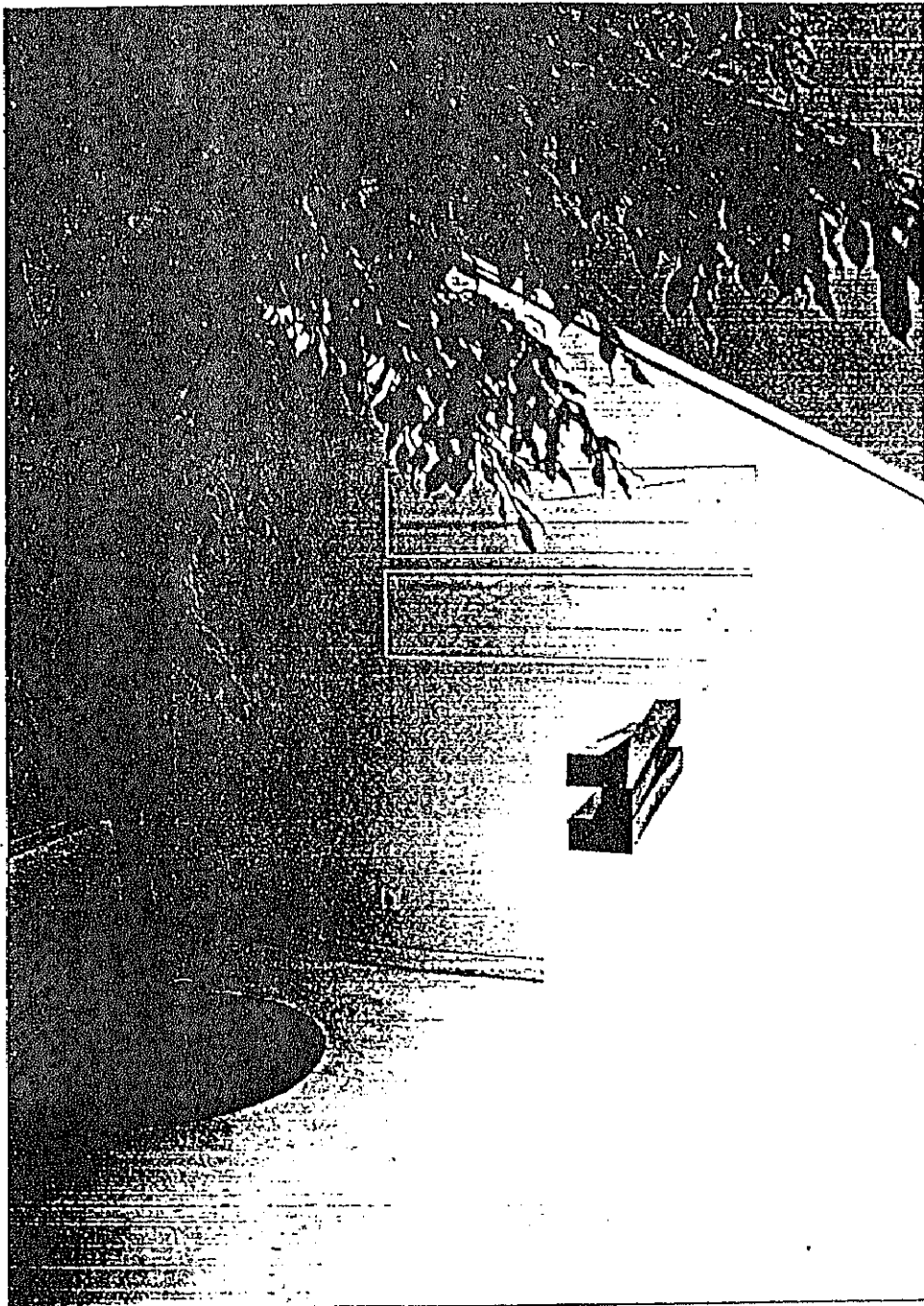
«Diafragma»

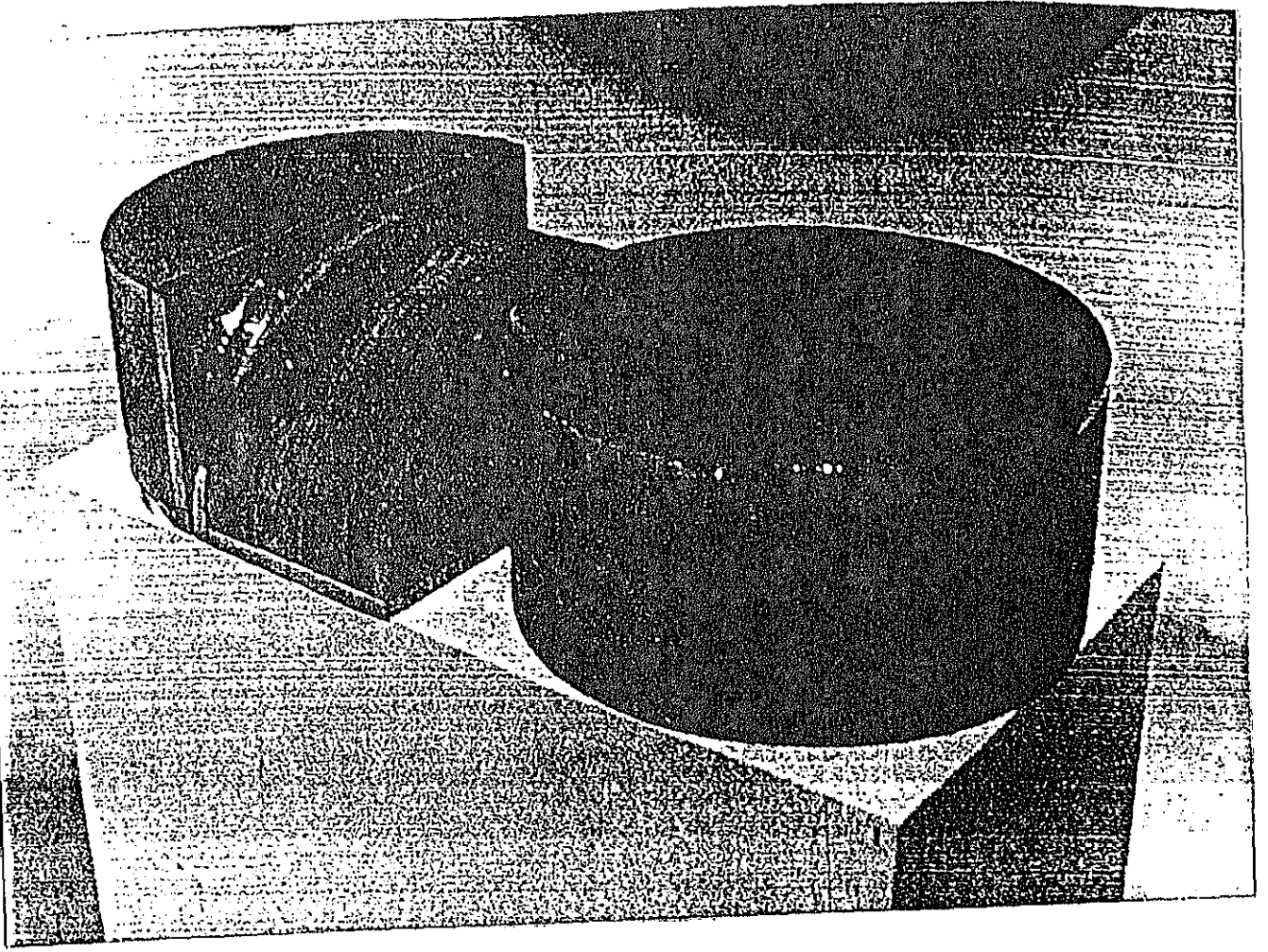


Fotografías
EXPOSICION ANTOLOGICA
MUSEO JUAN BARJOLA
GIJON; 1992.

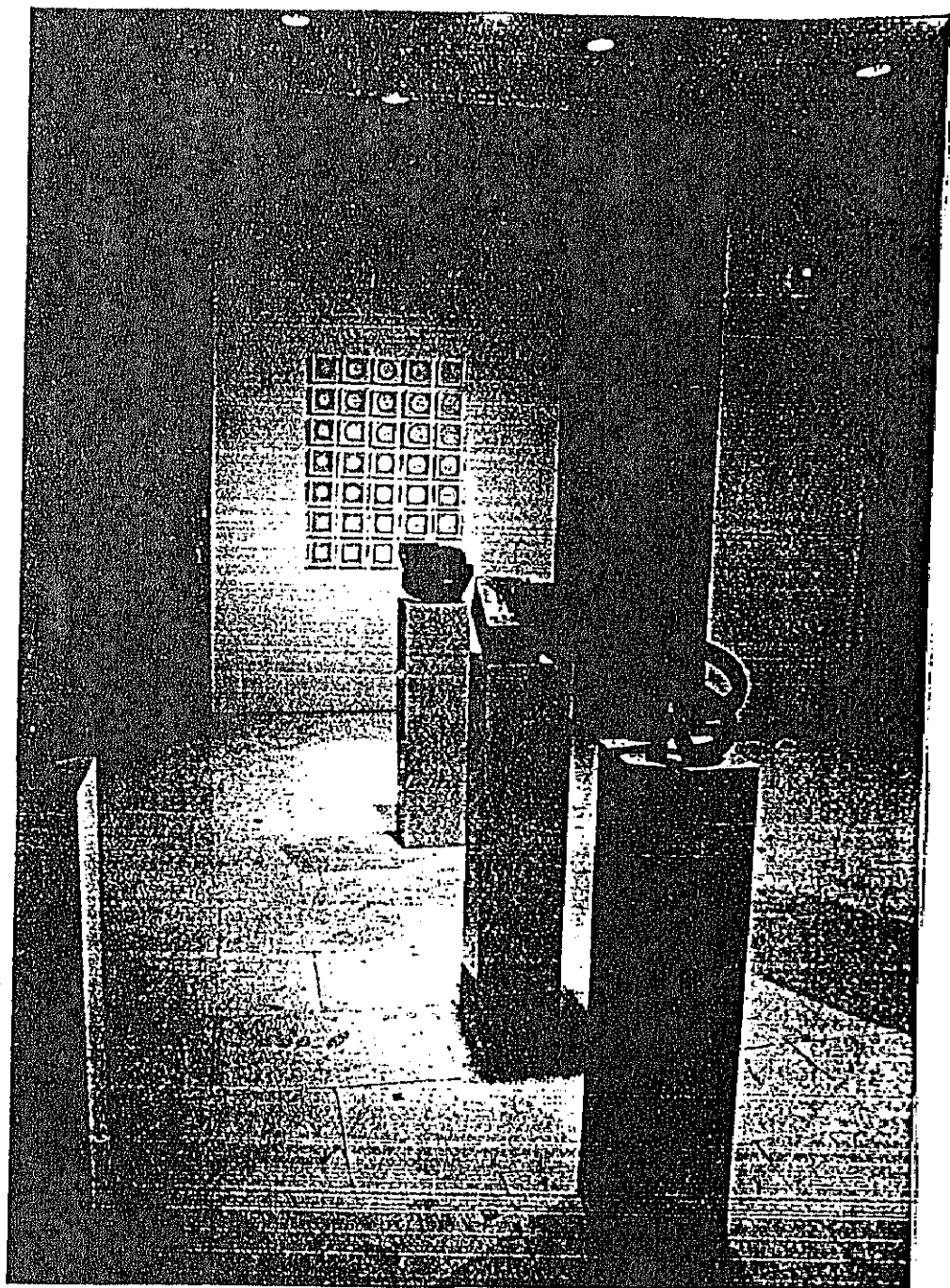


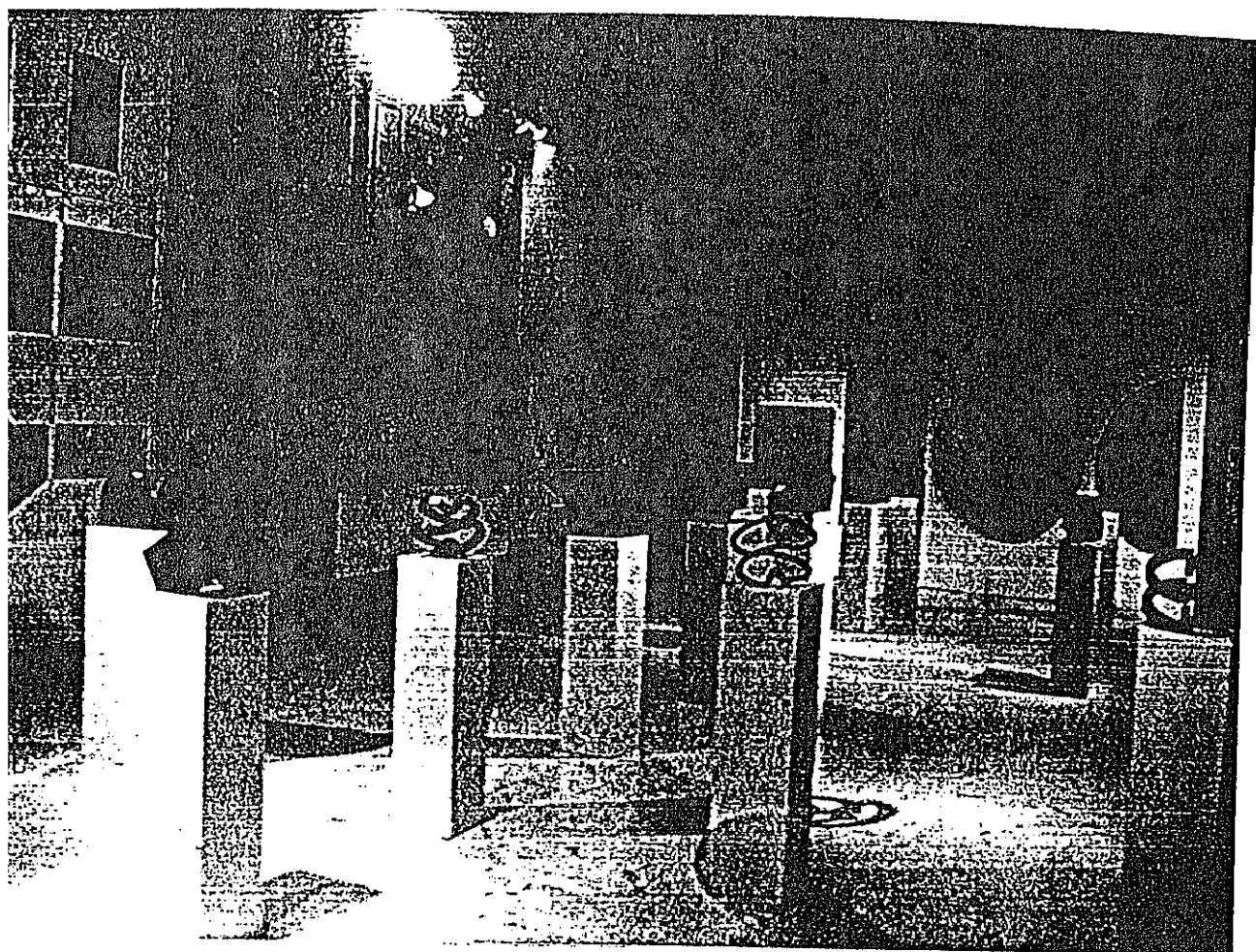


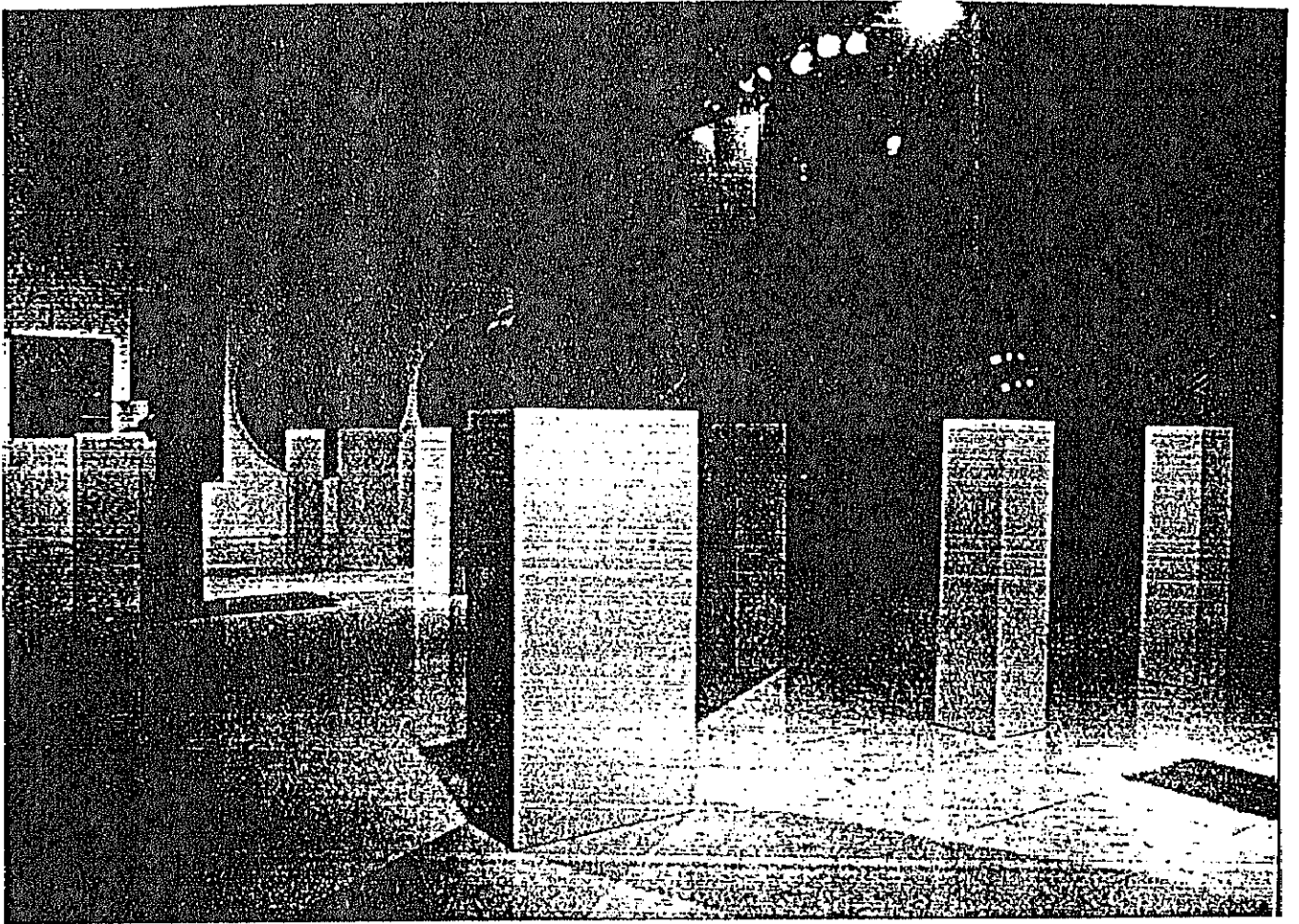


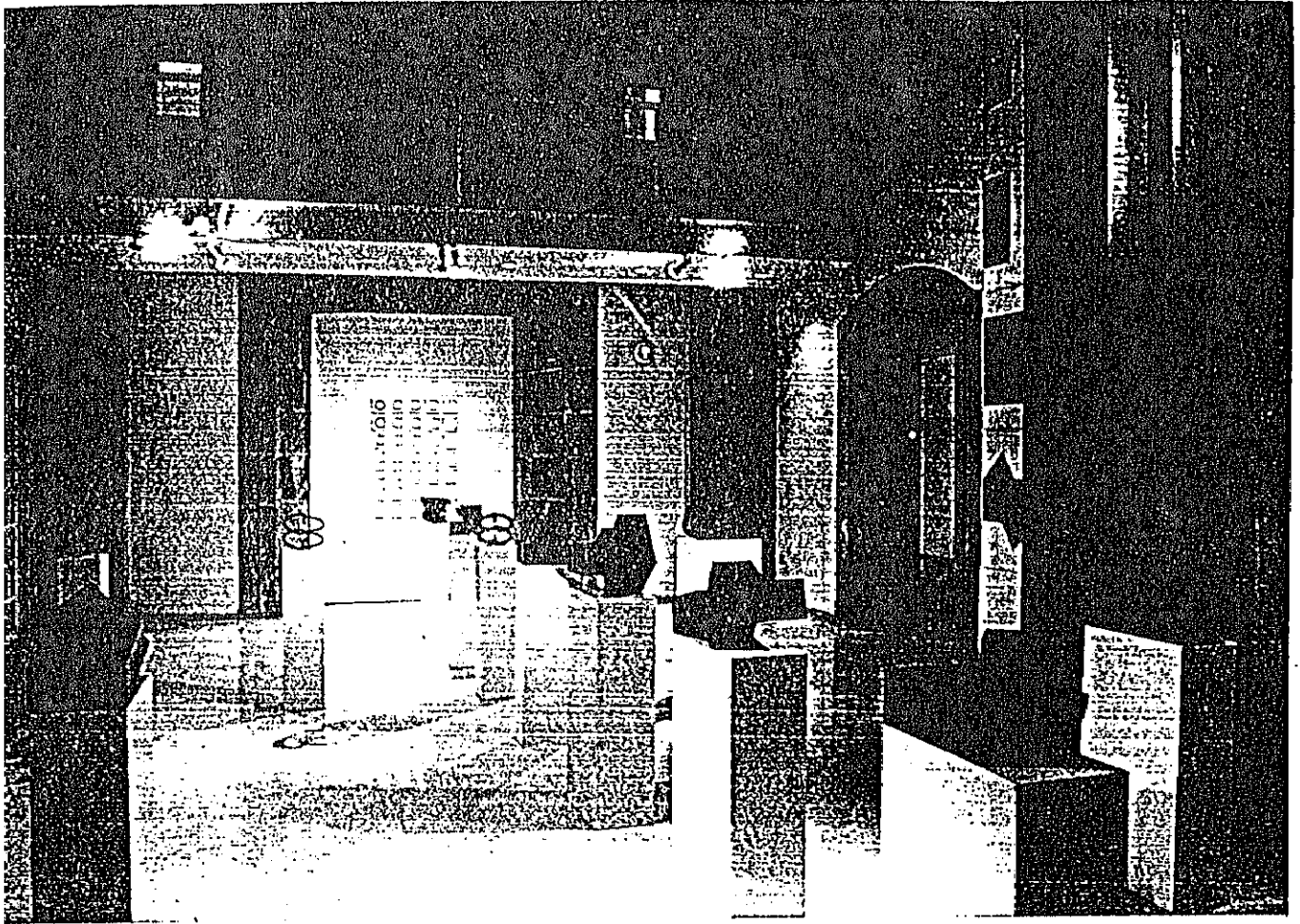


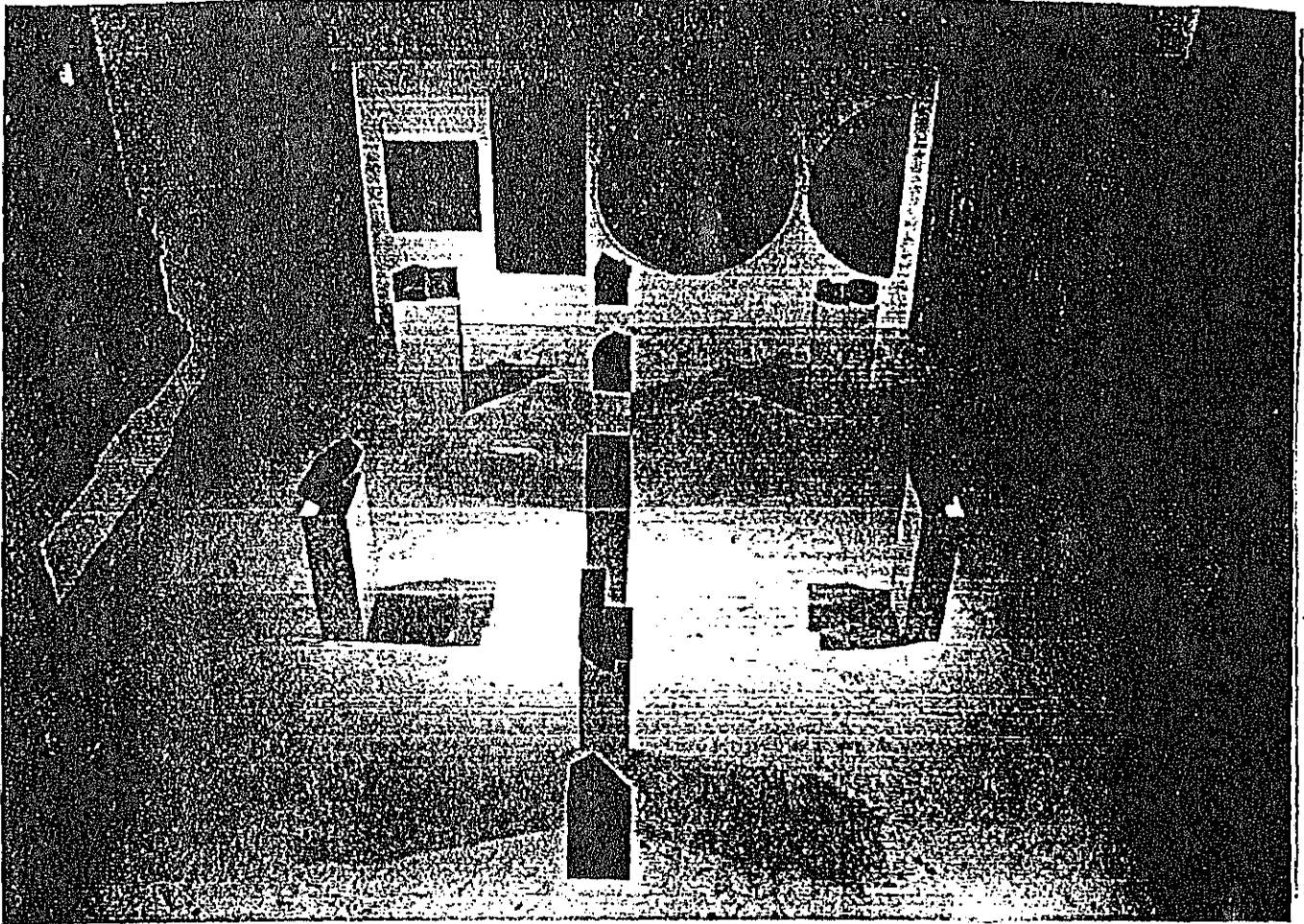












Cruz Novillo,

